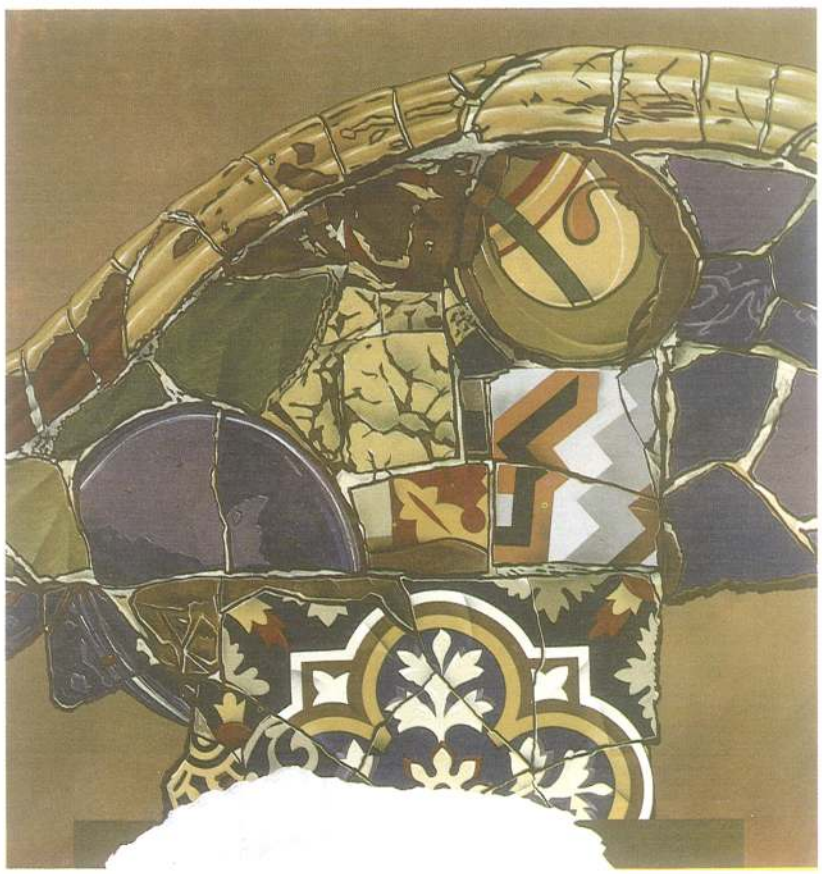
ANTONI MIRÓ

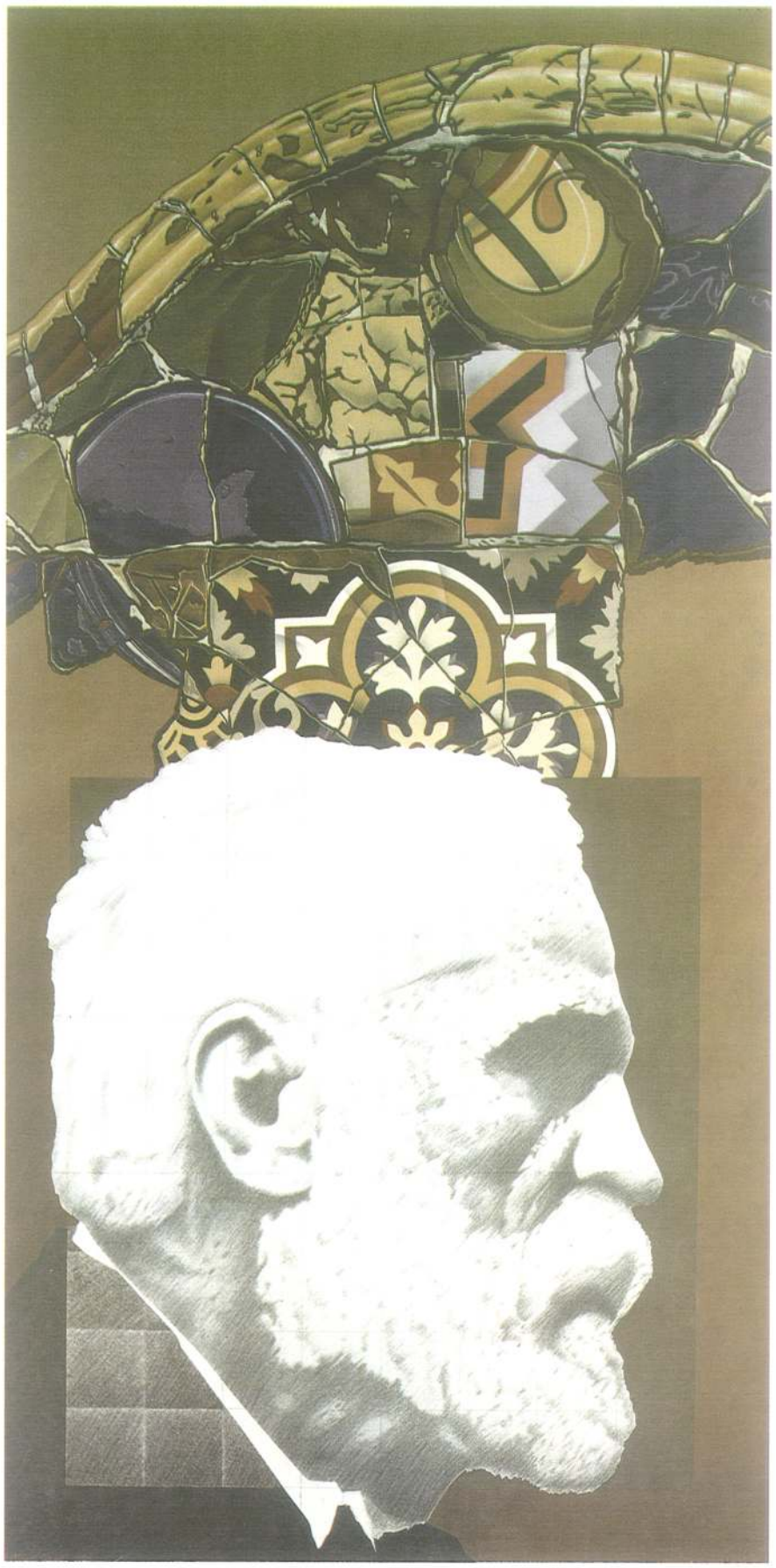
DIÀLEGS

ROMÀ DE LA CALLE



SAN TELMO MUSEOA
DONOSTIA • SAN SEBASTIAN
1989

DIÀLEGS



ESTIMAT G AUDÍ, 1989 (PINTURA 200×100 CGL. PARTICULAR

ANTONI MIRÓ

DIÀLEGS

ROMÀ DE LA CALLE

SAN TELMO MUSEOA
DONOSTIA • SAN SEBASTIAN
1989

© ROMÀ DE LA CALLE
© ANTONI MIRÓ
© De la present edició: SAN TELMO MUSEOA

Dipòsit Legal: A-689-1989

Enquadernació: Arpe, València.
Imprimeix: Intergraf, Alacant.
Disseny: AM

AURKEZPENA

Antoni Miro-ren aurkezpena egitea, Donostiako erakusketa dela eta, erantzukizun handia da langintza artistikoa aztertu, neurtu eta zabaltzen ez dugunontzat. Instituzio publikoetatik hiritarren artean gaurko langintza artistikoa zabaldu nahi denean eta sortzaileen garapen artistiko osoa ezagutu erazi, orduan lehen aipatutako erantzukizuna adierazpen estetiko osoa ezagutu erazi, orduan lehen aipatutako erantzukizuna adierazpen estetiko eta artistikoaren aurrean minbera diren hiri eta hiritarren artean sortzaile baten barne Izakera erakusten saiatzea bilakatzen da. Bere garaiko gertakizunengatik kezkaturik dagoen sortzailea; mugimendu piktoriko desberdinetako eredu artistiko klasikoetan bere burua ezartzen saiatuko dena, eta askatasuna, solidaritatea, injustiziaren aurkako borroka, eta pakearen bila ari diren pertsonen artean sentipen bateratu hauek ezarri nahi dituena.

Hemen aurkezten den Antoni Miro-ren lana baita ere bi kultura hiritarren topagune da,. Mediterraneo aldekoa bata, eta kantaurikoa bestea.

Topagune honetan topikoak kanpoan geratzen dira, baina bertan ditugu, argia, kolorea, forma ongi menperratzea eskola piktoniko desbendinen adierazpena, Mediterraneo aldeko eta munduko pintore klasikoen gogorapena, baina batez ere sortzailearen barne bizitza Alcoy-ko harkaitzetatik eta bertako soiltasunetik etorkizun on eta hobearen itxaropen eta sentipen berberean bateratzen gaituena, eta baieztatzen diguna pertsonen arteko hurbilpen guztiek gizarte osoari on egiten diotela.

Donostiako hiriaren izenean, erakusketa hau ikusteko aukera eskertu nahi nuke, eta bizitza luze eta arrakastaz betea opa diot autoreari.

XABIER ALBISTUR MARIN
Donostiako Alkategoa
Alcaldía de San Sebastián

PRESENTACIÓN

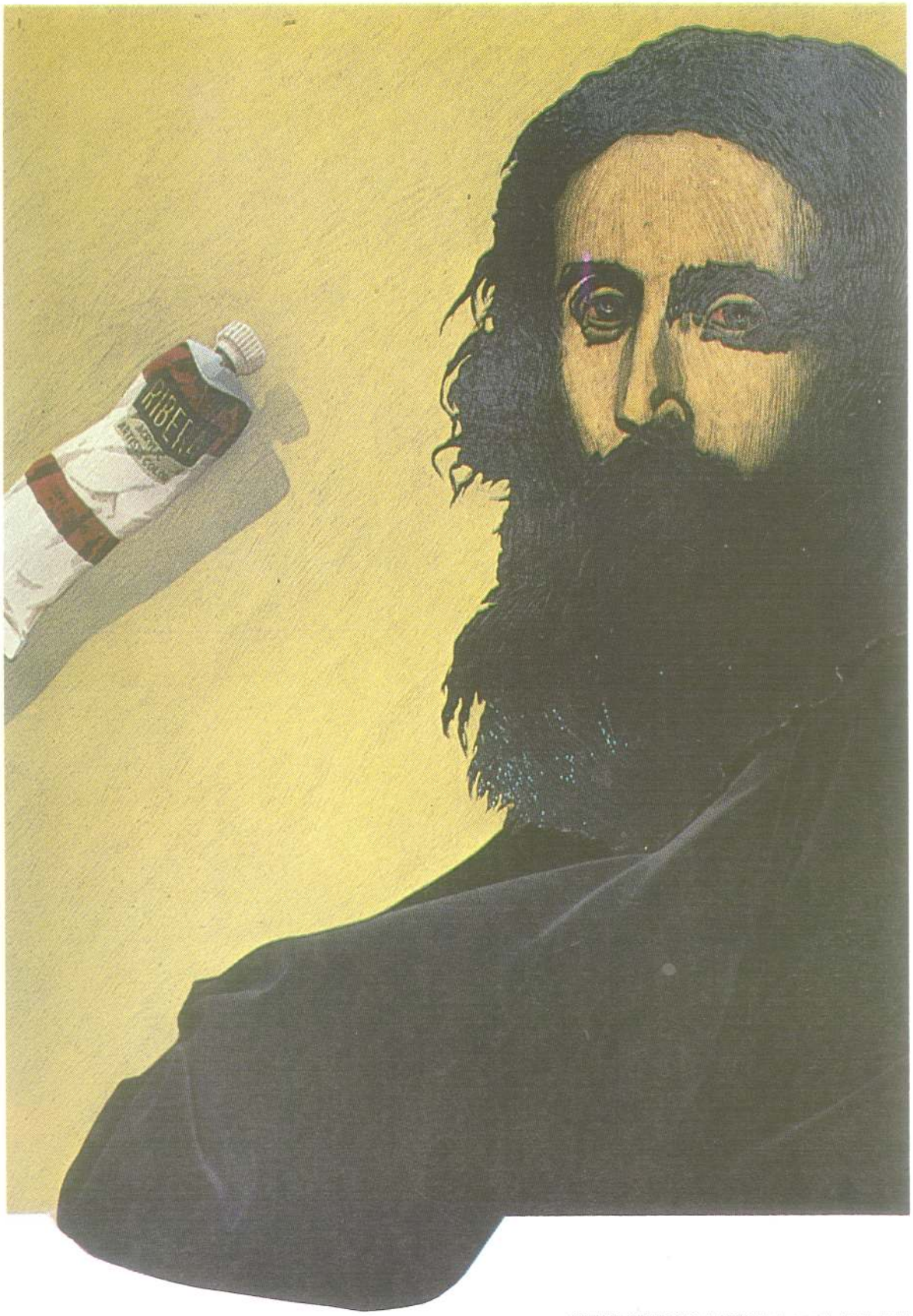
Presentar a Antoni Miró con motivo de su exposición en Donostia, supone una responsabilidad para quienes no nos dedicamos a la tarea de analizar, valorar, y difundir la producción artística. Cuando se tiene por objetivo desde una Institución pública promover entre los ciudadanos el conocimiento de la producción artística contemporanea, y mostrar a los creadores actuales en todas las facetas de su evolución artística, la responsabilidad de la que antes hablaba se transforma en intentar mostrar ante una Ciudad y unos ciudadanos sensibles a la expresión estética y artística la personalidad interna de un creador preocupado por expresar las vivencias de su tiempo; por entroncarse en las formas artísticas clásicas de los diferentes movimientos pictóricos, y por transmitir sentimientos comunes a las personas que buscan de forma permanente la libertad, la solidaridad, la lucha contra la injusticia, la paz.

La obra de Antoni Miró que aquí se presenta supone también el encuentro de dos culturas urbanas, mediterránea una, cantábrica la otra.

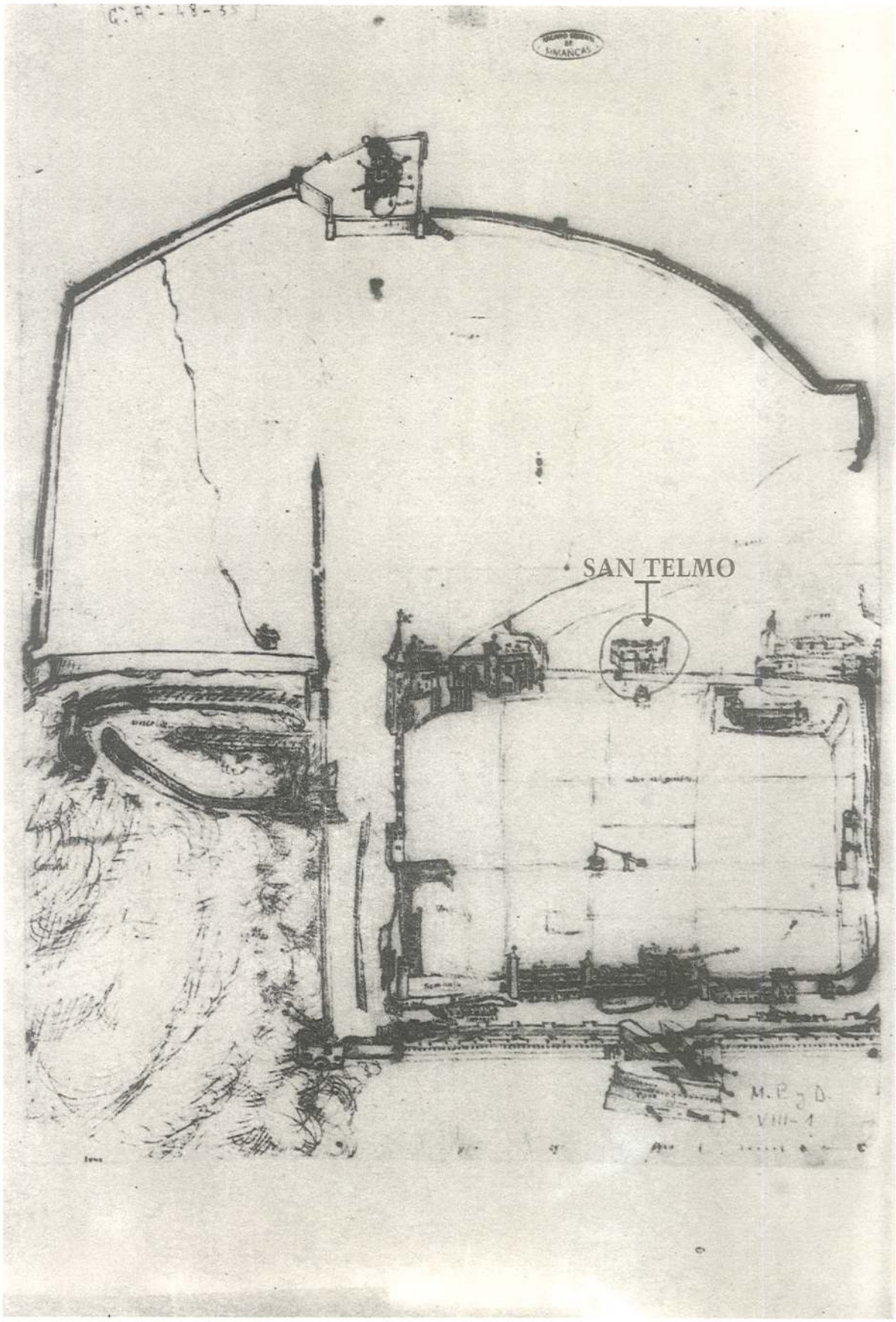
En este encuentro estan ausentes los tópicos, pero sí presentes, la luz, el color, el dominio de la forma, la expresión de diferentes escuelas pictóricas, el recuerdo de pintores clásicos mediterráneos y universales, pero sobre todo la vida interior de un creador que desde los riscos y austeridad de Alcoy, nos hermana en los mismos sentimientos y esperanzas de un futuro nuevo y mejor, y nos confirma que todo acercamiento entre las personas mejora a la humanidad.

En nombre de la Ciudad de Donostia, agradezco la oportunidad de disfrutar de esta exposición, y deseo una vida larga de éxitos a su autor.

XABIER ALBISTUR MARIN
Donostiako Alkategoa
Alcaldia de San Sebastián



SANT PAU FUMATA, 1981-82 (PINTURA, 80 × 80). COL. PARTICULAR



PLANO DE DONOSTIA, AÑO 1552 - DONOSTIAKO PLANOA, URTEA 1552

ATARIKOA

Ideogramak esta jeroglifikoak marraztearen antzinako artegintza ospetsuan, edo Mexikon erdialdeko gain-zelaietan bizi ziren herrítarren hizkeran —Nahuatl hizkuntza bait zuten—, Keztalkoatl jainkoaren izena bi maklada-hitzen baturaz osatua da; haietan batak Sugearen presentzia subiranoa adierazten zuen; besteak, berriz, Keztal hegazti guztiz ederraren haizezko lumajea aipatzen zuen.

Beharrezko iruditu zitzaien jatorri desberdineko irudi batzu bata bestearen gainean kokatzea, heuren espresa-ahalmenak batuz (elkarrekin armunian bizitzera bortxatuz), givabide zitzaizkien ikurkari enblematikoen izaera transzendentala ahalik eta hobetoen irudika zezaten. Ondorioz, erabat alperrik zela uste izan zuten bizikera kolektiboaren arau zorrotzak erabakitzen zituzten eduki teokratiko, matematiko eta igerkoi konplexuak irudi arruntaren egikerari leporatzea.

Neurrik gabeko kontinente bati, jatorrizko bere anima ez-bakuna bortxaz ondatu ziotelarik, Amerike izena. kasualitatez edo italiarkeriz, eman zioten baino lehen ziren kontu hoiek.

Antoni Miró-k, antzinako mexikarra baldin balitz, larrututako norbaiten gorputza margoztu ziezagukeen, ezpainetan tximeleta zuri bat zuela eta, haren gainean, ontzi handi bat urez betea, barruan arrantzale bat zuela: yorrela irudika ziezagukeen hilaren hamaikagarren egunari buruzko mezu erritotiar grafikoa emateko beharko zun irudi bilduma. Agian hemezortzigarren eguna marrazten ere jolastuko zitzaigun, erdigune bereko zirkulotan, txori dirdiratsuan eta ilargizko harri-bitxien artean, denak Tezkatlipoka jaikoaren "ispilu ke-jario"aren eta bikolorezko barruti batean... bere begiak galtzear zituen gizon horiaren auzokide direlarik, dagoen antzar bular-irekiaren eguna bait zen.

Baina, antzinate urrutikoa eta mexikarra ere ez izanarren, Antoni Miró ez dio amur eman dohain kosmikoak galtzen uzteari, eta atsekabea ematen dio —eta salatu ere egiten du— misteriotegitik jaurtiriko azkon goriei uko eginez bizi garela ikusteak. Geure larrua kiskaltzen ari garela esaten digu Toni-k, gaurregun sua, geure esku-zokoetan, elektronikoki fafrikatua jaiotzen zaigulako.

Beure burua salbatzeko, bere oinak Mas Sopalmo-n lurrezko terraza gorrietan jostera menturatu da; eta, han, munduari irekia dagokion eszenatoki bat daukala dirudio. (Diotenez, hodeietan ikusten omen da haren errainu mehe bizartsua, esku batean argia eta bestean aiztoa daramatzala).

Antoni Miró-k, PINTEU-PINTURA-n, bere egiten du ideogramen balio antzinatiarra, konplexutasun tematikoek konplexutasun estetikoak ernarazten bait dituzte, aldiek desegiten eta adinek sortzen dutenaren gainetik.

Eguzkiz urreztatua eta sugandila-kolorezko berdez inguratua dagoen Mas Sopalmo-ra ezinezko topaguneen protogonistak hurbilu ohi dira, behin eta berriro deituak izan ondoren.

Han du zitagune Olivares-ko Konde Duke zaldun-zaldiaren drote astun handizkiak (erdi Velazquez erdi, automobilen eta neumatikoen, marka-iragarki den zentauroak), ikurrin arrastakarien, kitarren eta liburuen eta bastidoreen zalaparta eta guzti, kalamuzko lokarri eta sedazko oihalki eta guzti, margolariaren agindura, Antoni-k Bredako Menderakuntzari buruzko bere espresakera obsesiboetako betean zertu zuelarik, egur lodi batean bizirik dagoen gudari-moldeatua, itokarrera ekartzeraino, denen artean estuki inguratzen dutela.

Bi goardia zibilek, angulo zuzenezko baten isiltasunari atxikiak egoki, zaintzen dute, Erregeren agindu zehatza behatza beteaz, jauregi barruko ordenamendua; non, meninak margotuak eta hilezkor izatera jolasten dabiltzen; goardiek, ordea, ezin galeraz izan diote Antoni-ri, denboraren tunelean zehar ustekabean ser diezaien.

Handizki arteko dama bat era pribilejiotsu eta enigmatikoan azaltzen digu; pekatari eta aurpegirik gabe, buruan kartoi lauzko kapela duela eta korpinoa zabalik, golkogune mardula atseginez begira dezagun. Milesker, Toni.

Espagarri diren abertzaletasunak, hain erabiliak gaur, espartzin katalan batzuen galartzuetan korapilatuak uzten ditu.

Mahai mantel-handidun batzuen azpietan, Bosko maisuaren gizon batzu dabiltza ahalegin guztian, ez dakigu zeren bila.

Alberto Durero zirikatzaile arranditsu eta Rhin-eko urez lurrinkatu eta orraztu berriari, etiketa bat itsatsi dio lotsagabeki Antoni-k, txalekoan.

Zurbarane seriotasun zorrotzez begira dagokigun praile mertzedario gizarajo eta guztiz tristea, tinkoinaren mailatik zentimetro batzu gora jaso du, bere burua sumintzeko erabiltzen zituen zilizio mingarrien, etengabcko errosarioen eta isileko bere beste laztasun barnekoien ordaingarritzat.

Guri bizkarrez —jadanik betirako—, egun argi batez Dali-rentzat, Port Ligat-en, bere burua erakutsi zuen emakumea (Txikorda lodi beltz koipeztudun) ez da, Antoni-k alboan utzi dizkion, guraizeei so egitera ausartzen, ebaki dezaketelakoan.

Eskultur sendotasunez marqozturiko Karlos Marx kopetilun dagokigu begira, perestroika edo delakoaren berriketa hori dela medio.

Pablo Picasso-ri –ezagutu izan balu Antoni-ren adiskide mina zitekeenari– Gernikako arrasi guztiak kokatu dizkio burezurpean, hori eta gehiago ere kabitzen bait zaio bere burutzar harrigarri hartan.

Mirofet kamioi bat luzatu egiten da, bihurguneak errazago hartu eta lehenbaitlehen Alcoi-ra iristeko, hainbeste bide ibiltzen asperturik bait dago.

"Vietnam ez dago dirudien bezain urruti", diosku Tonik, eta, "Beltzak inoiz baino beltzago eta zanpatuagoak".

Dolarra goraka doa.

Zera geratzen zaigu kontsolagarritzat: Ispilu baten gainean zutik eta angularki, Salbador Espriu gure artean doukagula, jakitea.

Lagun edo aurkari, Mas Sopalmo-ra deituek elkar hartzen dute, Antoni-k egunsentiero (garai horretan ataratzen bait du lanik hoberena) antolatzen duen jokaldian partaide izateko; besterik hain gehiago, kalaidoskopio bat bait da, non kaosak beure toki zehatza eta ordenatua betetzen bait du, munduaren oroimen zati bat kritikoki birrasmatzeko. Desmitifikatua, noski.

Harrigarriro dakusgu, artista bere aitorpenean nola arriskatzen den —proposatzen digun lanean—, esku batean argi justiziakoia eta bestean mementuko aiztoa dituelarik.

Nestor Basterretxea
Hondarribian, 1989 ko Uztailean

INTRODUCCION

En el antiguo y prestigioso arte de dibujar ideogramas y jeroglíficos, o en el hablar de los pueblos de la meseta central mexicana —que fue en Lengua Náthuatl— el nombre del dios Queztalcoatl se formó con la suma de dos palabras macladas, de las que una se refería a la presencia soberana de la Serpiente, y la otra nombraba el plumaje aéreo de la bellísima ave Queztal.

Tuvieron por inevitable el superponer varias imágenes de diferente origen, para que sumadas sus potencias expresivas (forzadas a convivir en armonía) configurasen del mejor modo, lo trascendental de los símbolos emblemáticos con que se regían. En consecuencia, tuvieron como definitivamente ineficaz el confiar a los términos de una imagen simple, los complejos contenidos teocráticos, matemáticos y adivinatorios, que determinaban las rígidas normas de convivencia colectiva.

Aquello fue cuando antes de ser nombrado casual e italianamente América, a un continente inmenso, violado hasta la vileza extrema de arruinar su múltiple alma original.

Antoni Miró, de haber sido un antiguo méxica, nos hubera pintado el cuerpo de un desollado, con una mariposa blanca en sus labios y sobre él un gran recipiente lleno de agua y con un pescador adentro: hubiera representado así la suma de imágenes necesarias para dar noticia ritual y gráfica sobre el undécimo día del mes. Es también probable que se hubiera recreado dibujándonos el décimo octavo día, que era el del pavo de pecho abierto sobre círculos concéntricos, esplendorosos pájaros y gemas de luna, todos vecinos del "Espejo humeante" del dios Tezcatlipoca y del hombre amarillo perdiendo sus ojos en un recinto bicolor...

Pero sin ser lejanamente antiguo, ni méxica, Antoni Miró no se resigna a perder las gracias cósmicas, y le apena —y lo denuncia— que vivamos renunciando a las flechas ardientes que eran arrojadas desde el misterio. Antoni nos dice que nos abrasamos la piel, porque el fuego nos nace hoy fabricado electrónicamente, en el cuenco de nuestras propias manos.

Para salvarse él, se ha aventurado a clavar sus pies en las rojas terrazas de tierra de Mas Sopalmo, y allí ha imaginado un gran escenario que es una ventana abierta al Mundo. (Dicen que suele verse en las nubes, su sombra fina y barbada, con una luz en una de sus manos y un cuchillo en la mano).

Antoni Miró PINTEU-PINTURA, comparte la arcaica valoración de los ideogramas, pues las complejidades temáticas provocan complejidades estéticas, por sobre lo que deshacen los tiempos y crean las edades.

A Mas Sopalmo, dorado por el sol y cerca de verdes color lagartija, acuden convocados una y otra vez, los protagonistas de los encuentros imposibles.

Allí se cita el trote pesado y autoritario del caballo caballero Conde Duque de Olivares (centauro mitad Velázquez mitad anuncio de marcas de automóviles y neumáticos), con el alboroto de banderas arrastradas y guitarras y libros y bastidores, cuerdas de cáñamo y piezas de seda, que a una señal del pintor, se agrupan hasta asfixiar al soldado-detalle, vivo en una madera gruesa, que Antoni ha realizado para una de sus obsesivas versiones de la Rendición de Breda.

Dos guardiaciviles sujetos al silencio de una sombra rectangular, vigila por orden expresa del Rey, el orden del recinto palaciego en donde las meninas juegan a ser pintadas e inmortales, sin poder evitar —los guardias— que por el túnel del tiempo, Antoni les cuele a Mortadelo-Cómic.

A una dama de la alta sociedad, nos las desvela privilegiada y enigmática; pecadora y sin rostro, tocada por un sombrero de cartón plano y abierto el corpiño para admirarle sus senos generosos. Gracias, Toni.

A los patriotismos bajo sospecha, tan al uso, los enreda en las cintas de unas alpargatas catalanas.

Por debajo de unas mesas con grandes manteles, unos hombres del maestro Bosco, están buscando afanosamente no se sabe qué.

Al gran Alberto Durero hierático provocador y recien peinado y perfumado con aguas del Rhin, Antoni le ha clavado descaradamente, una etiqueta en el chaleco.

A un pobre y tristísimo fraile mercedario, que nos mira con la tensa gravedad de Zurbarán, le ha elevado unos centímetros sobre el plano del soporte, para compensarle de los hirientes cilicios con que se maltrataba, los interminables rosarios, y de sus obras secretas e íntimas mortificaciones.

Dando la espalda —ya para siempre— una mujer que un día luminoso posó para Dalí, en Port Lligat, (trenzas gruesas, negras y aceitosas) no se atreve a mirar las tijeras que Antoni ha dejado cerca de ella, no vaya a ser que la recorten.

Carlos Marx nos observa pintando con densidad estatuaria, con gesto de pocos amigos por la novedad esa de la perestroika.

A Pablo Picasso —que hubiese sido íntimo amigo de Antoni, de haberle conocido— le ha alojado bajo su cráneo todos los gritos de Gernika, pues eso y más le cabe en su cabezota genial.

Un camión Mirofret se estira para mejor tomar las curvas que antes le llevan a Alcoi, cansado ya de tanta carretera.

"Al Vietnam no hay tanta distancia como puede parecer" nos dice Toni, y también que "los negros están cada vez más negros y apaleados".

El dólar sube.

Nos queda el consuelo de saber que, levantado en pié y angular sobre un espejo, Salvador Espriu está entre nosotros.

Próximos o contrarios, los llamados a Mas Sopalmo se conjuran para acceder al juego que Antoni organiza cada madrugada (que es por entonces cuando mejor trabaja) y que, más que otra cosa, es un Caleidoscopio en el que el caos ocupa su exacto y ordenado lugar, para reinventar críticamente, una parte de la memoria del Mundo. Desmitificada.

Admiramos como el artista se arriesga en su testimonio —en la obra que nos propone— con una luz justiciera en una mano y un cuchillo momentaneo en la otra.

Nestor Basterretxea
Hondarribia, julio 1989

AURKIBIDEA-INDICE-INDEX

Pág.

XAVIER ALBISTUR
AURKEZPENA 5
PRESENTACIÓN 6

NÉSTOR BASTERRETXEA
ATARIKOA 9
INTRODUCCIÓN 10

ROMÀ DE LA CALLE
ANTONI MIRÓ: MARGOGINTZAREKIN MEHATXUZKO ELKARRIZKETAN 17

ANTONI MIRÓ. DIALOGOS CONMINATORIOS CON LA PRACTICA DE LA PINTURA 42

ANTONI MIRÓ. DIÀLEGS COMMINATORIS AMB LA PRACTICA DE LA PINTURA 65

BIOGRAFI ZERTZELADAK/NOTA BIOGRAFICA DADES BIOGRÀFIQUES 94

BAKAR-ERAKUSKETAK
EXPOSICIONES INDIVIDUALES
MOSTRES INDIVIDUALS 97

SARIAKTA LEHIAKETAK
PREMIOS Y CERTAMENES
CERTÀMENS I PREMIS 101

TALDE-ERAKUSKETAK
EXPOSICIONES COLECTIVAS
MOSTRES COL.LECTIVES 107

NAZIOARTEKO BILDUMAK
COLECCIONES INTERNACIONALES
COL.LECCIONS INTERNACIONALS 123

MUSEOAK/MUSEOS/MUSEUS 126

ALCOI. CARTELL DE FESTES 1989 (PINTURA 182×130 FRAGMENT) COL. CASAL SAN JORDI. ALCOI

ENCLUSA I MALLAIRE. 1981-88 (PINTURA-OBJECTE. 190×150×150)

SAN TELMO MUSEOA

ANTONI MIRÓ - PINTEU PINTURA 1980-89
MUSEO DE SAN TELMO/SAN TELMO MUSEOA
DIRECTOR: ARTEMIS OLAIZOLA

CONCEJALIA DE CULTURA: IÑAKI GURRUTXAGA
AYUNTAMIENTO DE SAN SEBASTIAN/DONOSTIAKO UDALA
DONOSTIA/SAN SEBASTIAN 1989

ANTONI MIRÓ: MARGOGINTZAREKIN MEHATXUZKO ELKARRIZKETAN

ANTONI MIRÓ: DIALOGOS CONMINATORIOS CON LA PRACTICA DE LA PINTURA.

ANTONI MIRÓ: DIÀLEGS COMMINATORIS AMB LA PRÀCTICA DE LA PINTURA.

ROMÀ DE LA CALLE
DIRECTOR DEL DEPARTAMENT D'ESTÉTICA I TEORIA DE L'ART.
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA.

I

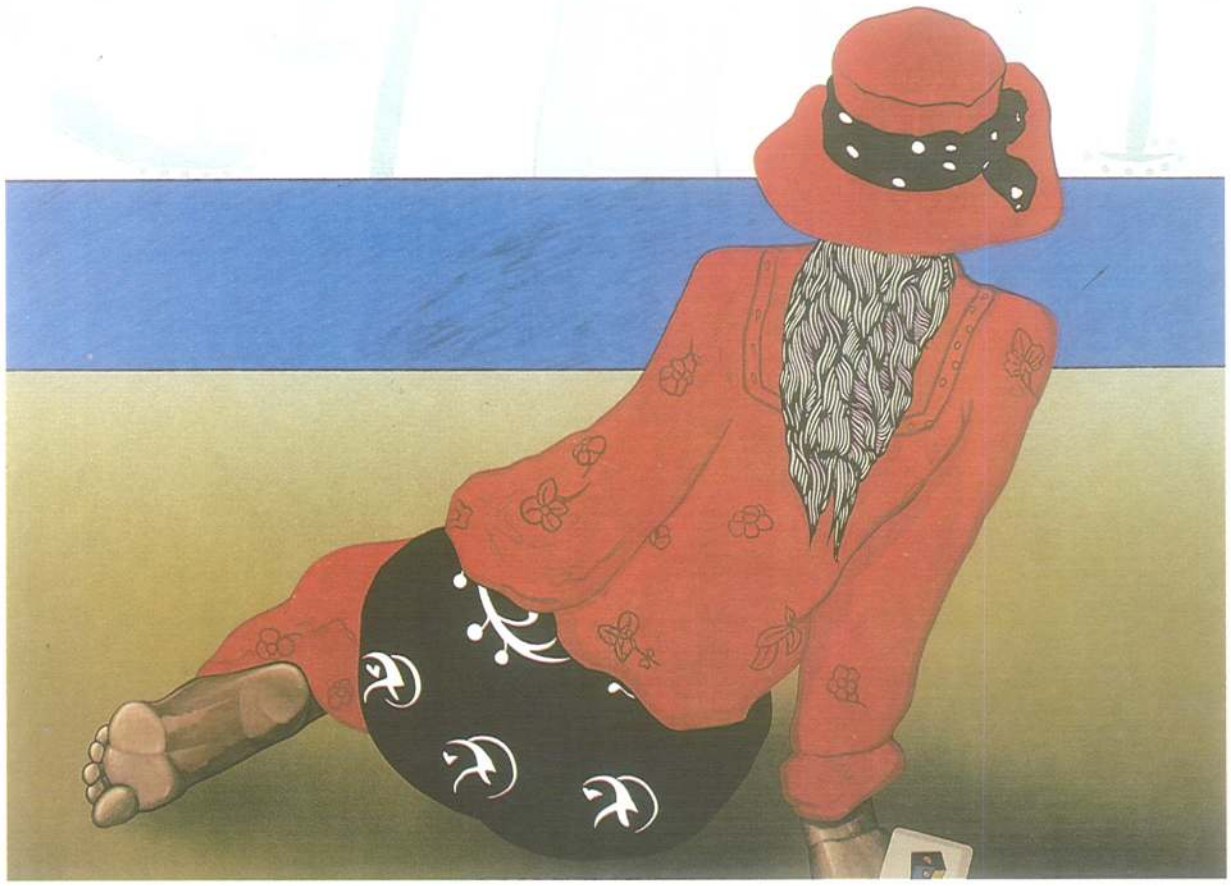
Antoni Miró-k, Alcoiart Teldearen (hirurogeiko hamarkadaren erditik hasita hirurogatamarkadaren lehen urteetan ere alkoiar plastika-artisten kolektibo gisan bere ekintzak bideratu zituen erakundea dugun) Alcoiart Taldearen sortzaile eta dinamizatzaile aipagarrienak, aldakortasun handiko ekinbideak erabiltzen ditu bere ibilbidean, bai sortzekizunari zuzenean zegozkionak —askotariko estetika moldeei buruzko bere ihardun bizkorreanbai kultura suspertzen eta jasotzen aspergabe saiatuz, bereziki —nahiz eta ez esklusiboki— Balentzia Herriko hegoaldeko bailaretan.

Kronolojiari bagagozkio, ez de erraza, haren artista etekinaren bilduman, erabilkari, teknika eta aukera estilistikoen erabilerari dagokionean, periodizaketa zehatza lortzea; izan ere, Antoni Miró-k —batezere errealismo sozialaren bideari erabakikor heldu zion arte— ez bait zuen zalantzarik, nondik edo handik eskuetara etorri eta, interesgarri zirudien edozer esperimentatzeko. Hauek honela, urteetan zehar nortesunean sendotzen —autodidaktikoki— joan delarik, ez zaigu zaila gertatuko hark, nahiz planteiamendu abstraktoen esparruan nahiz propuesta figuratiboene— an, egin zituen sarraldi desberdinekin topo egitea, era horretan bere iharduna espektro estilistiko zabal bateraino edatzen duela, aldi berean langiro zitzaizkion era bateko eta besteko inguru artistikoak oinarri hartuz; hauek menderatu eta ezagutzeak eman bait diote gero, margotzen, askulturgintzan, grafika lanean, edo buztinlaritzan, trebetasun erakor hori galdu gabe iraun ahal izatea.

Hala eta guztiz, hizkera estetikoen alderdi berezietan eta espresabide desberdinetan murgilarazi duen esperientzia-grina horrekin batera, nabarmen ageri zaigu —bere ibilbide guztian zehar ezaugarri gisan mantentzen delarik— inguruko errealitatearekiko eta eguneroko esistentziaren bihoztaupada orokorrarekiko duen ardura sendoa ere, bereziki azken hiru lustroetan ekoiztu dituen sailetan gailentzen eta gotortzen dela.

Horregatik gertatzen dira "Amerika Beltza", "Dolarra" edo "Margoa margotzen" bilduma-izenen pean bilduak Antoni Miró-k aipamen historikoaren estrapolazioari, kontraste esanguratsuen ekoizle den irudi sinbolikotzat berau birrerabiltzeari edo balio plastikoak berenez bizi-balio direnetan txertatze soilari opa dien arreta hori benetan irudikatzen duten lanak.

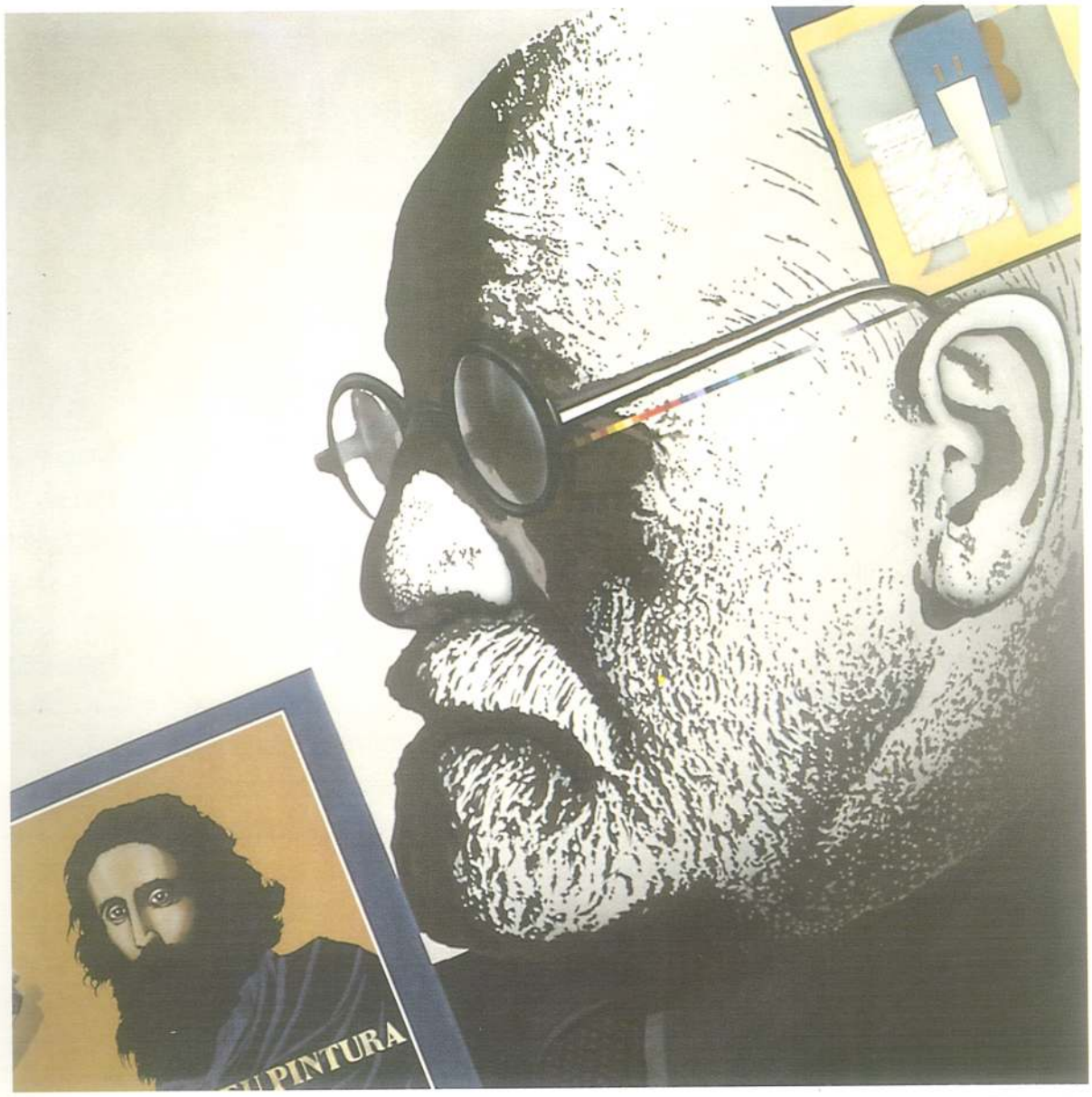
Antoni Miró-ren artelanak, —salakuntzaren eta askatasunaren karrasi denez—, bere planteiamenduetan, antzeko edo kideko beste joaerak baino zorrotzagoa denarren, beure propuestetan, hala ere, behetik-gorako



MEDITERRÀNIA. 1988 (PINTURA. 200×200). COL. PARTICULAR

iharduera erakusten digu, humore; ironia edo errukirik gabeko satiratik hasi eta, azken batean, jendetzaren komunikabideek erabiltzen dituzten kode linguistiko argienetan oinarriturik, bere konposalanetarako estratejikoki aukeratu dituen montai ikusgarrietan gora; era horretan, —zigorkatzen dituen ihardunbideen barrutik bertatik abiatuz— bakoitzarengan betekizun katartiko larriarazlea burutzen du, jadanik ikuslea neutral edo axolagabeko begirale izaten jarraitzeko ahalmenik gabe uzten duela.

Antoni Miró-ren artelana, efekto bisualaren mehatxu-ahalmena egoki erabiltzearen adibide izaki, zentzu sakon esanguratsuaren jabe da. Izan



PSICOANALISI DE LA PINTURA. 1988 (PINTURA. 200×200)

ere, esan denez, harena "kontzientziaketarako margogintza" denarren, hori bezain egia dá, haren sortze lanean barrena "margogintza bera kontzientziatze lana" ere oso nabaria dela; horrela, margogintza horretan esperientzia, teknika, estratejia eta baliabideek elkar hartzen dute, heuren hizkera plastiko berezia osatzeko, ideolijiazko komunika "bide" izate hutsean agortu gabe, aldi berean, komunikabide estetiko argi baten agiri ere bilakatuko dem hizkera plastikoa osatzeko.

II

Hizkuntza ikerlariek behin baino gehiagotan azpimarratu izan dute hizkuntza bokoitzak beure buruaz iharduteko duen ahalmenak —komunika

bidetzarako gai izateaz gainera— benetan beure izakeraren ezaugarrietako bat osatzen duelakoa.

Honela, jakina denez, zenbait agerpen artistikok (ikuskariek bereziki) hizkuntz ezaugarririk ba ote zuten ala ez gaiari buruz, duela pare bat hamarkada batezere eman ziren eztabaida sutsu eta ugariek eite autoerreferentziakoi horretantxe izan zuten, hain zuzen, heuren oharkunerik garrantzizkoena, era batera edo bestera, komunikabide zeritzan gustiari hori esijitzen zitzaiolarik, ikurren eremuko txokorik pribilejiatuenean onartua izatekotan.

Gaurregungo margolaritzak, beste zenbait komunika moldek bezalaxe, joku autoerrefleksibo horren barruan, beure plastikari berea ateratzeko, erretolikan ugari eskaitzen diren irtenbide guztiei luzatu die eskua; hoien artean gehien rabiliak aipamenak eta erreferentziak dira (dudarik gabe erabilgarritasuna ere handia bait dute).

Baina, ez da soilki eskuartean dituen ikonografiazko aintzinkari askotarikoenez baliatzea kontua, baizik eta, hain zuzen ere, haiekiko loturak azalaraztea eta ikusgarri bihurtzea, erreferentziagarri daitezkeen irudiek, heuren aldetik, historian zehar golkoratua duten informaki sorta guztia jaso eta, berriki elaboratu duen artelanean bertan barneratuz.

Baliabide hoiei esker, —historiak eskaintzen digun ametsezko museoan barrena—, elkarrekiko erreferentzien loturaz, heuren egituran batzutan ironiazko asmoz ernalduak dauden keinuz, antzinatearen oroipenari jakinaren gainean eskainitako omenaldiz edo ikusle zuhurrari jolas gorbizi edo elislistatzat —bakoitzari dagokionez— eskaintzen zaizkion semantikazko indarkera berri zoliz eihotako oihal konplexua joan zaigu poliki-poliki elaboratzen.

Antoni Miró-k, dagoeneko daraman ihardun piktoriko luzean, beti agertu izan du metodolojiazko baliabide haiekiko zaletasun berezia, historia unibertsalaren ondare ikonografikoan —eta bereziki españolean— murgilduz, behin aukeraturiko formak kontesto berrian sartuz gero beste esanahi batzuei bidea irekitzen bait zieten; hain zuzen irudi ezagun haien (artea erabili eta museo kolektibotik atera dituzten irudien) eta gaurkotasunez nabari diren eta —askotan gordintasunaren eta irtenbide argiaren faltarik ez duten— beste batzuen arteko oldarketa zuzenetik erne diren beste esanahi batzueí alegia.

Hortik datoz, haren proposamen plastikoetatik zelatan maiz dagozkigun ironia, jolas metonimikoa, metafora ostena edo alderaketa gorrienak eragin duan zartada.

Beraz, **mass media**-ek eskuratzen dizkiguten irudien kultur horizontetik abiatzen zaigu Antoni Miró. Margolan klasikoei aipamen zuzena dagieten lanak berak ere masa komunikabideetan iragatziak bezalatsu datozkigu: jadanik erretina kolektiboan tinkatuak daude, ez artelan naguasiak direnez, aldizkari baten iragarkietan, produkto baten enbasean, irakastesto baten edozein apain-marrazkitan edo egunez egun —hirian zehar igaro behar dugun ibilbidean ia barandilatzat— lagun zaizkigun hesikietan aurki ditzakegun irudiak direnez baizik.

Hortxe —ikono erabilketaren errepertorio zabal horretan— azaltzen dira garbi hitz-joku eta aldaketak, produkto baten **standing** handia edo marka baten tradizio luzea maltzurki azpimarratzeko erabiliak.

Lezio hau ez zaio sekulan artista ihardunari oharkabean galdu —beste asko bezala—, bere aldetik, berez komikiari edo zinematografia arloari dagozkion zenbait estratejia erantsi dizkiolarik. Eguneroko bizibideak berak aspergabe sortzen dituen proposamen bisual etenkaitz eta ernagarrien araberan noski.

Hauek honela, ilojikoa litzateke testoinguru honetan, motibo hoietxek beurek, hamarkada batzuez handik soilki, **kronika sozialaren** gaiari presupuesto kreatzaileen ardatz zenez heldu ziotelarik, aukerabide artistikoen sail zabalean guztian eman zuten errendimendu baikorra ahaztea.

Antoni Miró-k, bere garaian, Balentzia Herrian sakonki egitaratuak zeuden poetikaren iraultalde haietako batean kide zelarik, jokabide formal hutsetan eta ingurune konkretoari buruzko berehalako erreferentzietan geratu gabe, aurrerago jo zuen beti. Bereganatzen zituen objetoak, historiatik maileguz eskuratzen zituen d'apres-ek, bere artelanetan —elemento bat gehiagotzat— sartzen zituen ikur autoktonoek, irudiaren eta ideiaren arteko elkarrartze simultaneoa erraztea irrikatzen zuen, trasfondo esanguratsua adierazten zuten batezere: eta, horren ondorioz, ernagarritzat, onetsiriko jarrera esistentzialaren inguramenak sumatzen ziren. Eta, askotan, ekintzaren eredu hurbilak igerri ere bai.

Presazko garaiak ziren. Historia ez da biziagatik ahazten. Eta, batzutan, kuriosoa bada ere, errepikatu egiten da beste era bateko esparru eta ereduetan, bere irakaskuntzak ondoriorik gabe geratzera madarikatuak baleude bezala. Badirudi Penelope-ren ehundegiak ez duela behar hainbat atseden hartzen.

Ez da inolako dudarik, Antoni Miró-ren artegintza tzukunagotzen joan dela, haren bizi-kezkak, hauek ere beste arlo bati atsikiak orain, niri

—pertsonalki— lehen bezain zorrotzak eta lehiatsuak badirudizkit ere.

Aberastu eta ugaritu egin du ikonokerako errepertorio hori eta elaborakuntzarako beste kode batzu ipini ditu egunera —agian sofistikatuagoak bere ondoriozko polisemia geroz eta handiagoaren baitan—; baina, kuriosoa denarren, erraz antzematekoa litzateke haren hizkuntza beste askoren artean.

Margolaritzaren autoerreferentzia-joku horrek, beure ihardunaren oinarritzat gharzen badugu, aldakaitz irauten du. Historiatik jasotako pertsonaiak gaurreguneko eszenara datozkigu —haren koadroen leihoetatik edo haren eskultur-objetoen errainu garbietatik-hor parte hartzeko eta gu hortik begiztatzeko.

"Begirada"ren **Leit-motiv** bat badago haren artelan askotan —"eskuen" gai birlortuaren alboan—; bai eta nolabaiteko "pose"a mantentzeko arreta obsesiboa ere, haren pertsonaietan ia beinere ematen ez dena, zeina —ezaugarri orokorretan, sortu zuen iturriaren antz-antzekoa denarren, irudi haietakoa delarik— intentziozko bere aldakaiztasunean artegagarri bilakatzen bait da. Menina-k, Pikaso, Konde Dukea, Inozentzio X.a edo Albako Dukesa bortxazko irakurketa baten transposizio argi eta garbi manipulatuaren adibidetzat eskaintzen zaizkigu. Beste irudi batzuen (lan ezagunetakoen) irudi direnen (**mass medi**-en) iruditzat (piktorikotzat) ematen zaizkigun irudiak dira, heuren inguru, kultur giroan, pilatzen joan den ornigarri historikoaz aseak. Eta maila hauek guztiak elementoen pilatzean gurutzatzen eta konplikatzen dira (guraize, pistola, margo-ontzi, papel edo eranskari), jatorrizko **testo** piktorikoaren testuingurutik atera eta, ingurugiro arrotzean sartu duen pertsonaiaren inguruan edo gainean, zeina komiki irudien artean okondokoka, zigarroa erreaz edo oso ikur bereziak erakusten dituela agertzen bait da.

Egoera berri honetan ez direla batere eroso aurkitzen esan daiteke, esplik ezineko halabeharrez heuren buruak han birrekoiztuak nabaitzean; ingurugiro hartaz heurak ere harriturik bait daude, hala nahí eta ikurkoi eta homojeneizatzaile diren kromatismo hoien artean. Testuinguru batetik bestera estrapolatuak izatean, galdu egin dituzte lehenbiziko sortaldian ukan zituzten teknikak, orain —erraski bereaz neurturik— begiraden galeria berri honetara igarotzeko.

Aipamenak eta erreferentziak elkarrekin konbinatzen dira. Lehenak hitzez-hitz ematen dira, Antoni Miró-k hain sarriki erabiltzen duen komatxoarte birrekoiztiar horretan. Besteak, zoliagoak direlako agian, saiheska adierazten dira soilki, hortik sortzen den irudiaren irakurleari

PICASSO I PERIODIC, 1986 (PINTURA, 66×52. FRAGMENT). COL. PARTICULAR

DIÀSPORA DE CAPRA, 1987 (PINTURA-OBJECTE, 100×170×170)

kontraste, deformazio edo sinedokezko jolaskari azaltzen zaiola.

Antoni Miró-ren artelanak, adimen estetikoa zirikatu ondoren, norabide ugariz gaiztoki aseak gertatu diren **testo** bilakatzen dira horrela. Haien trasfondo pitzatuak askotariko irakurkerak ahalbideratzen ditu, askotan ironia satirarako bide gertatzen dela, eta, hortik irtetzen den konposalana, gauzetan, ikur-buruetan, edo" tradizioaren maltzurkeriak" historian zehar ia eterno, behin-betiko eta aldakaitz bihurtu dituen kultur estereotipoei buruzko erreferentzia nahasietan gorpuzten diren, han-hemenkako ikurrei deika ari da bere baitan etengabe.

Antoni Mirók, besterik baino gehiago, erraztu egiten dituela, aitor dezakegu, irakurdeta horren elemento **morfolojikoak**, haren artelanak estilistikoki babesten duen garaian-garaiko irudikatzearen bidez, konpositiboki egituratzen eta erlazionatzen dituen **sintasia** giltzak ostentzen dituen bitartean. Pertsonaiak bata bestearen ondoan ipiniz, gauzak bata bestearen gainean ezarriz edo zatikiak bananduz, bere sorta guztietan, ikuslearen ahalmen ermeneutikoari berari deika ari da hain zuzen, elementoen konbinakera hortatik abiatuz, bakoitzak bere irakur-aukerak aske erabil ditzan.

Errakuntza larria litzateke, noski, hori guztia mementuko kasketalditzat, jolas **libertimentutzat** edo margogintzaren beraren historiaren kontura zertu eta, orain, Antoni Miró-k berak birrirakurperatua izan den **boutade** arruntzat hartzea. Dudarik gabe errazago gertatuko zaie, agian, autorearen beraren bizigiroan bertan partaide bizi direnei haren asmoen zizkuetan barneratzea. Baina, hortantxe datza bere artelanen bidez, batzuei eta besteoi, jaurtitzen digun erronka errefleksiboa. Ez dira alperrik elkarrekin estuki korapilatzen polibalentzia ironiko guztiaren giltzak eta, iturri izan zaielarik, dagokien horizonte kulturala.

Izan ere, ez bait dugu ahaztu behar, ez dagoela benetan ironiarik erabat gizatiarra ez den ezertan. Zera esanahi bait da, alegia ironiazko edozein baliabide bere baitan eta jatorriz antropolojikoa den komunikabide bat dela funtsean, emotibitateari baino gehiago adimenari zuzendua dagoenarren eta, nolabait ere, sustrai gizartekoiren batean sustengatua egonarren; izan, ere, hurbileko zaizkion estetikazko beste kategorizazio batzuen antzera (humoreak, komikiak edo satirak adibidez) ironia indarrak oihartzun kolektiboa eskatzen du beure funtsean eta agerpenean. Bakarka ez da behar bezala ahogozatzen. Sortu eta bere tokian egokitzeko, nolahalako gizarte horizonte bat behar du. Eta **background** hori da lehen adierazi nahi genduena.

Bada, ordea, gehiagorik. Bi baliabide ironiko bereiz genitzake —oraintxe bapatean— Antoni Miró-ren margogintzan. Alde batetik, **morfolojiazko ironia** legoke, elementoak margogintzaren errepertorio historikotik abiatuz aukeratzen dituen hizkuntza plastikoaren baitan dagoena, beure erabilera kromatikoan eta azter-alderaketa konposatiarrean darabiltzan jokabideetan berarizko **modus operandi** bat aukeratzen duena. Beure izamailetan eta morfolojian hizhuntzatik bertatik jaiotzen den baliabide ironikoa litzateke beraz. Eta, honen osagarri, **ironia erreferentziala** legoke; komunikabidetzat hizkuntza piktorikoa hartzen duelarik, hartzailearen irakurketa zertzen den tokian —jaiotzen den tokian— egunerakotzen da, beure ingurune kultural, politiko eta ideolojikoari dagokion eran.

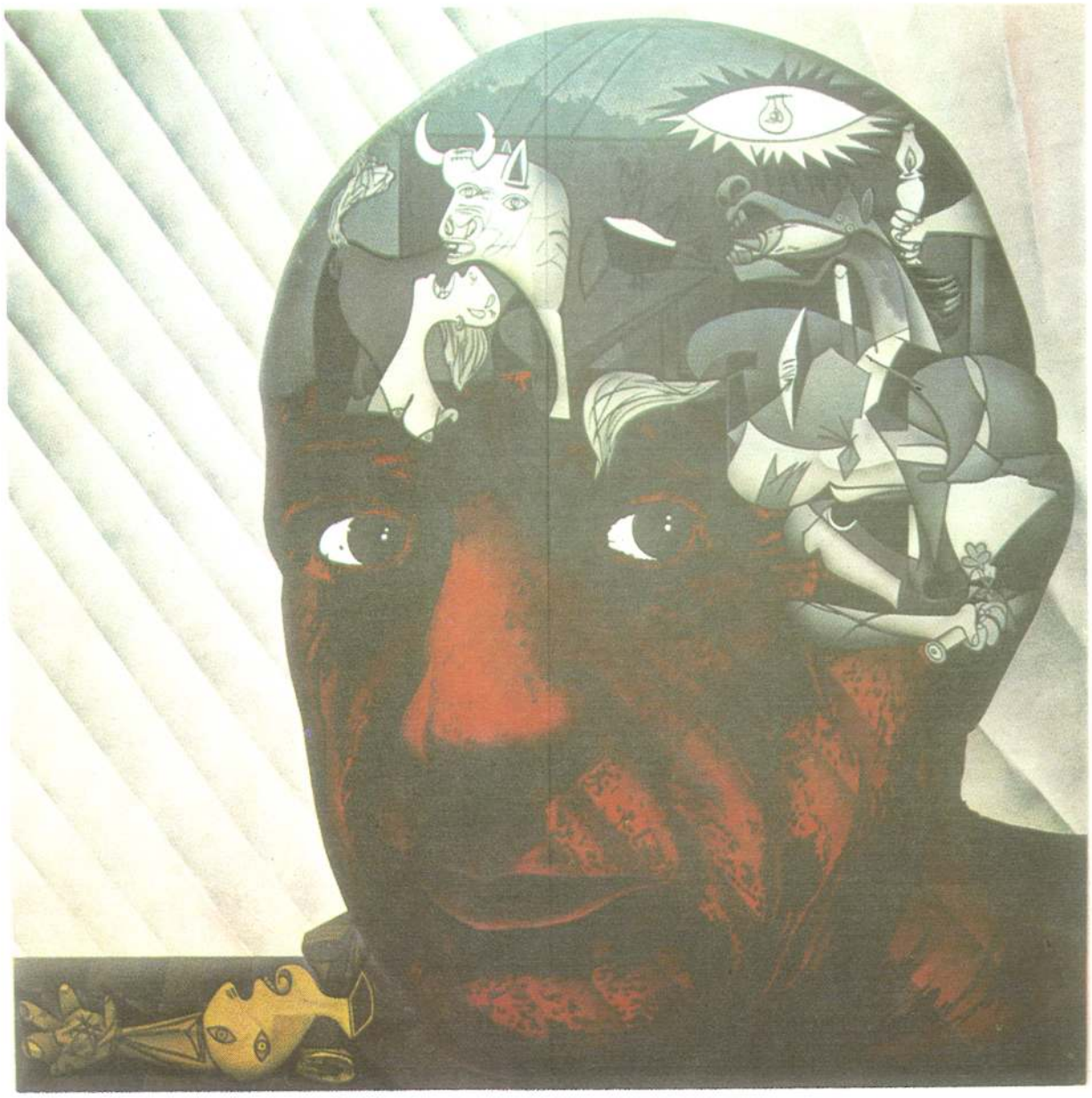
Hizkuntz dikotomia ezagun batez baliaturik, zera esanaz labur genezake ironiari buruz adierazi dugun bikoiztasun hau: alegia, Antoni Miró-k espresabide plastikoaren arloan (beure hizkuntzaren beraren esangurabaliabideen mailan) bezalaxe garatzen dituela ironiazko aukerabideak dagokien edukiaren arloan ere (artelanaren mezu daitekeenean doazen esanguren mailan ere).

Esan genezake, beraz, Antoni Miró-k, historiako mito askori eskua luzatzen dielarik, haien desmitifikapena bizkortzen duela, ironiatik hasi, hau katarsistzat harturik, eta kritikagintzara igarotzeko, bibentzia estetikoaren helburu lerrokide eta bakanezina denez.

Margoa margotzen epigrafe orokorraren pean bil daitekeen artelan sorta zabal honetan enfatizatu du Antoni Miró-k zehazki, beste ezertan baino gehiago, ironiazko beure jarrera; izan ere, aurretiko beste sortetan, haren mezuaren premiak mementuko iraulkari testimoniala erabiltzen zuen gehienetan —eguneko errealitateaz beti arduratua zegoelarik—; nabarmenkiago erabili ere, haren orduko asmo plastikoen izakera zuzenki deikaria eta akarkoia zenez gero.

Larogeiko hamarkada honetan zehar garatzera eraman duen "Margoa margotzen" sorta honetan joku autoerreferentziala da (jolastzat ez baina, baliabideen estratejia konbinakoia denez) margogintza historiaren gaira eta jokaera honek sortzen duen prozeso errefleksiboaren beraren gainera proiektaturiko haren margogintzaren oinarrizko parametro bilakatzen dena.

Era honetan, inguruko errealitatearen aurrean Antoni Miró-k beure margolanetik bultzatzen duen "kontzientzia hartzea"k, aurrez, "margogintzaren beraren kontzientzia bartzea" behar du nahi ala ez. Etikaren

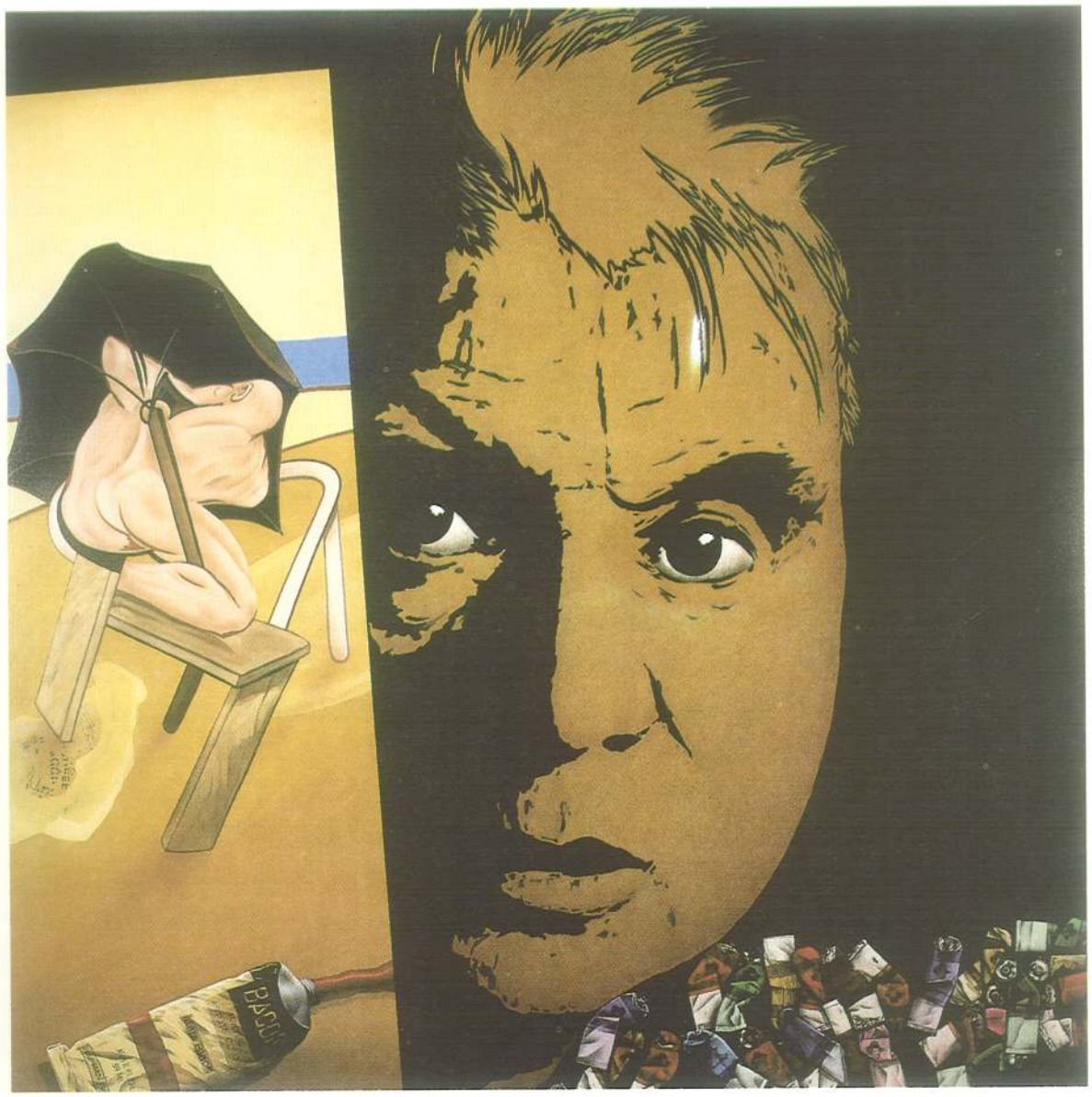


GORA EUSKADI. VISCA PICASSO. 1985 (PINTURA, 200×200, DÍPTIC). COL. JOAN TUDELA, ALCOI

eta estetikaren oinarriak berriro ere estuki elkartuak —nahiz eta beste ikuspegi batetik— mantentzen dituen prozeso bikaina.

III

Beure artelanetan erabiltzen duen sintasia konbinakoiak, jatorriz oso iturri ezberdinekoak diren askotariko elementoen gurutzaleku delarik, ez du ezkutzan hain zuzen —gehienetan— erabat jakinaren gainean eragindako talkada baten ondorioz jaio den "narratibotasun" sujeritzaile batenganako barne zaletasuna. Era honetan, espazio piktorikoa gertaleku berezi bat izatera datorkigu, non, askotariko erreferentzien bilgune



MÓN DE BACON 1988-89 (PINTURA 200×200)

planifikatua garatzen den nolabait; haren atzetik, dagokion trasfondo konzeptuala ere ageri dela.

Irudi bisuala, beraz, piktorikoki osatzen duten balio plastikoen bisagra bihurtzen da, eta berak eragiten dituen bizi-balio daitezkeenena ere bai. Eta hori guztia ez, noski, halabeharrez, baizik eta aurrez jasanarazi zaion planifikatze azterkoi batean zehazki aukeratua izan delako.

Margogintza-historiaren museo imajinarioan eginiko murgilaldiei esker gai ikonografikoz osaturiko errepertorio bat eskuratu du "bere lanerako"; gai ikonografiko hoiei —lehen adierazi dugunez— egituratze eta manipulatze prozesu batzu jasanarazten dizkie. Erraz antz eman daitekeena

da hoietan batzuekiko zaletasun berezia zuela, haren ekoizpen historikoko zenbait sorten barruan, ziklo espezifikoak banatzera ere iristeraino.

Motibazio ezberdinei zor zaie dudarik gabe aukeratze prozeso hau: batzutan artelana nork egina den hartzen da bereizgarritzat, besteetan heuren zorroztasun formal zehatza, aldiz gaia bera da aukerabidea eskaintzen duena, eta ez da gutxiestekoa, zenbait ondare eta transmisio ikonografiko historian zehar babestu bide duen, tradizioa ere.

Errepertorioaren elaboratzeari dagokionean, horrekin guztiarekin antola daitekeen motibazioen elkargoak, kode sintaktikozko trama konplexuago baten garapenari ematen dio bide; kode sintaktiko hoietan oinartzen bait du, maila batean, egitura narratiboak.

Benetan, irudien "eszenaratze" hori "montai" era nabarmenetakoa dugu; zeinak,

Motibazio ezberdinei zor zaie dudarik gabe aukeratze prozeso hau: batzutan artelana nork egina den hartzen da bereizgarritzat, besteetan heuren zorroztasun formal zehatza, aldiz gaia bera da aukerabidea eskaintzen duena, eta ez da gutxiestekoa, zenbait ondare eta transmisio ikonografiko historian zehar babestu bide duen, tradizioa ere.

Errepertorioaren elaboratzeari dagokionean, horrekin guztiarekin antola daitekeen motibazioen elkargoak, kode sintaktikozko trama konplexuago baten garapenari ematen dio bide; kode sintaktiko hoietan oinartzen bait du, maila batean, egitura narratiboak.

Benetan, irudien "eszenaratze" hori "montai" era nabarmenetakoa dugu; zeinak, plano piktorikoaren barruan, eta ez beste inon, erabaki beharra duenarren, ezin ezkuta bait dezake, gertalak gerta, behin eta berriz erreferentzietara, elkargoetara eta kontrasteetara jotzen duenean agertzen duen etengabeko bere zaletasun "zentrifugoa".

Gertaguneari dagokiolako eta adibidetzat soilki, azpimarra genitzake orain, bide honetatik Antoni Miró-k bere eginkizunean lantzen dituen zenbait baliabide; halanola, "ispilu araua"ren erabilpena (irudiaren zenbait alderdi beure gainera isladatuz, ardatz bertikal edo horizontal baten garabidea jarraitzen duela), deformaketarena (handituz, laburtuz, edo luzatuz), irudi desberdinei dagokien superposizioa, paralelismoaren edo ebakuntzaren erabilera, batzu besteen barruan sartzea edo zenbait zehastasun konkretoki aplikatzea, motibo batzu besteen gainetik estrapolatuz; era honetan, konposizioaren jatorrizko **leit-motiv** nagusitzat hartua den irudiaren erabateko erazaldatzeari bide ematen diola.

Nolanahi ere, konposizioari buruzko estratejia hauek guztiak, haren

artelanak erabat gidatzen dituen, nolabaiteko arau orokor baten mende daude: **kontraste-bilaketa etengabea edozein mailatan**, eta, horrekin, bere koadroak, probokatzen duten itxura hutsezko "objetibotasuna" eta distantziamentu errefleksiboa gora behera, emotibitate soilak nekez adi dezakeen indar espresibo arrotz eta kezkagarriz ornitzea lortzen du.

Estratejien askotarikotasun honek, maiz bata bestearekin batera erabiltzen direlarik, lotura konplexuzko sare bat eraikitzea bideratzen du; bere aldetik Antoni Miró-k, zertzerakoan nolabaiteko eskemakera konpositiboa sartuz, orekatzen duela.

Era berean, egizta daitekenez, hain zuzen "Pinteu Pintura" zikloari dagokion artelanetako azken sortaren garapen ebolutiboan, erabat lan piktorikoan gogotiago ihardun dela nabari da; baina, hala ere, haren ibilbidea erabaki duten interesa testimonialak alde batera utzi gabe.

Horrela, "Pinteu pintura"ren obsesio arraro hark biskorrarazi egiten zituen —bere ingurumarian— historia eta egunerokoa, gure begiradak beregan dakarren ondarea eta gure sustraiak justifikatzen dituen oroimena; baina, esperientzia estetikoaren arlotik egiten du hori hain zuzen ere, ez behikulotzat soilki, baizik eta mailen askotarikotza horren guztiaren balio aglutinatzailetzat ere bai Nolanahi ere ez ote datza sintesi prozeso hain berezi horretan arte-komunikazioaren fenomenoa bera?.

Adibide ona eman zuen horretan Antoni-Miró-k, ez bere eginkizun osoki piktorikoan soilki, baizik eta, era berean, kartela osatzen duten estetika irgankorra eta testimonio historikoa elkarrekin lotzen ere; elkartze horretxek osatzen bait du kartela bere hurbiltasun funtzionalarekin eta garapen artistikorako bere ahalbide zabalekin.

Benetan, **mass-media**-en garapen patxaratsu bezain emankorra dela medio gaurregungo arte-kulturari zabaldu egin zaizkio horizonteak eta arazoak biak batera. Eta dudarik gabe, esperientzia bisualaren eremua daiteke eguneroko bizitza bera ere ikutu duten eraldatze garrantzizkoak, zabalenik eta sakonenik, ekoiztarazi dituen kultur sektoreetan bat.

Zentzu honetan, kartelismoa, kultur fenomeno eta komunikabide bikaina denez, gure mendean tipikoa den, eta, zentzumena, ezagupideak eta, orohar, gure jokaera indibidual nahiz sozialaren arauak baldintzatzen dituen koiuntura historiko presakoi eta berritzaile honen barruan aurkitzen da bete-betean.

Ez da inor harrituko, beraz, kartelgintzak eta honi dagozkion ikerlanek piztu duten interesa interdisziplinarki hedatu eta dibersifikatu dela gizazientzi desberdinen artean ikustean, batezere honen erabilgarritasun

DIASPORA DE COBLE, 1987 (PINTURA, 98×136)

COBLE, 1987 (PINTURA, 68×98). COL. CAN RAJOLER, PALS

erraza eta esperimentagarritasun zabalak kontutan hartzen baditugu, eta, "teknikazko birrekoizgarritasunaren aro" honetan, Walter Benjamin-ek esango lukeenez, arte-objetoak duen izakera bereziki desmitifikatzailea ahazten ez badugu.

Hain zuzen, gaurregungo errefeksio estetikoa geroz eta zorrozkiago eta sistematikokiago joan da kartelgintzaren fenomenoaz arduratzen, artistek garatu duten ihardun esangurakoiak berak ere kartelgintzari arreta berezia opa izan diolarik, arte grafikoen gorakadaren barruan. Eta esan behar da gure herrialdeak, historikoki, kartelgile bikain ugari ukan dituela beti. Hor geratu zaizkigu, jarraipide gogoangarritzat, —beste askoren artean—, Josep Renau-ren edo Artur Ballester-en izenak, diogunaren aitorle. Hala ere, zorionez, ez da tradiziorik moztu, eta, horren lekuko dugu Antoni Miró-ren artelaneko arlo interesgarri honen gaurko erakuskari hau.

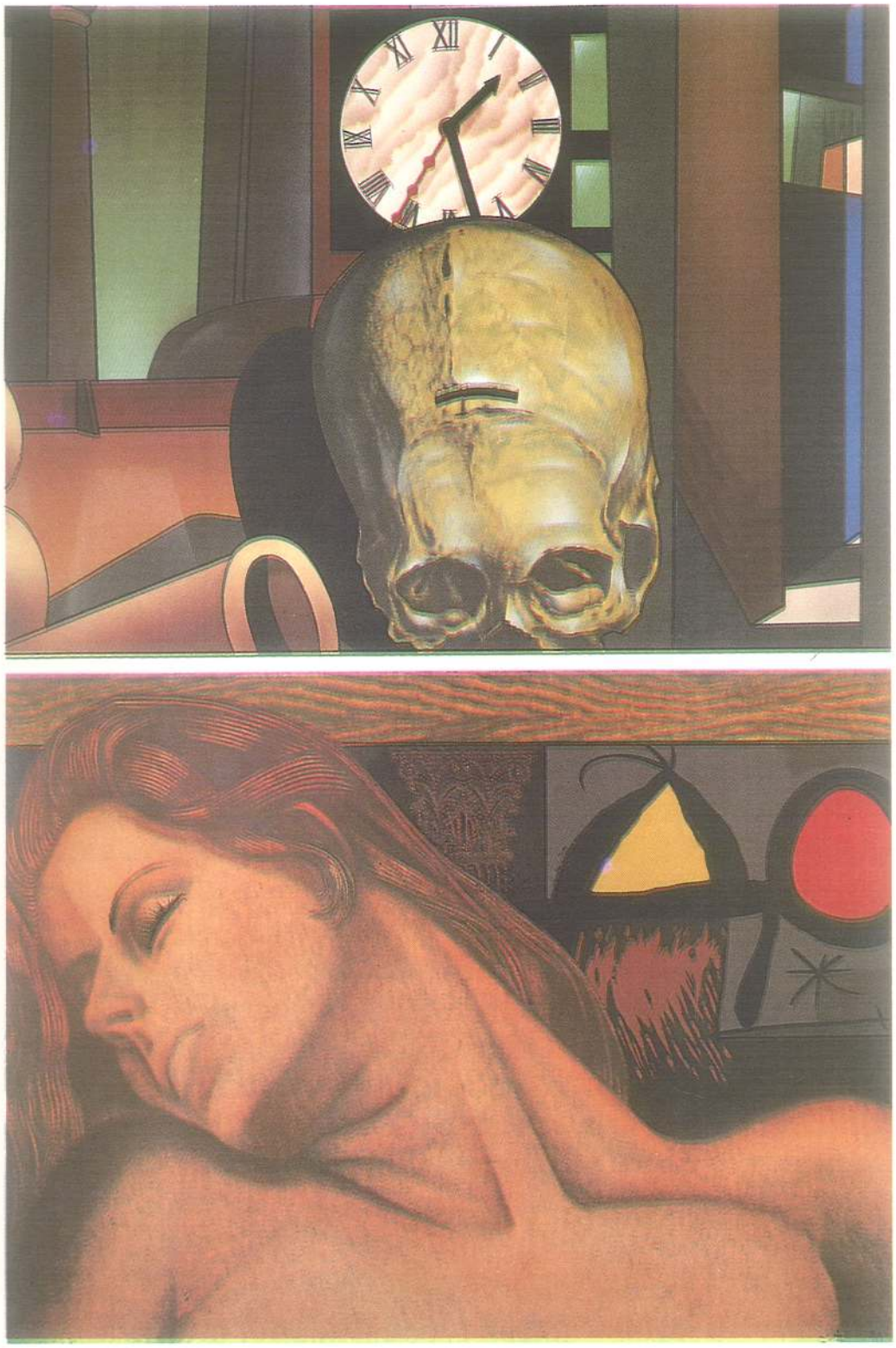
Plastika ihardunbidearen lanera honetan banakaizki lotzen dira elkarrekin kartelaren **funtzio estetikoa** eta **funtzio soziala**, elaboratzeko unean darabiltzan eta beti eboluzionatzen ari diren teknika berezien bidez. Bestalde, argi utzi behar de margogintzaren eta
33 kartelgintzako baliabideen artean, bi aldeetatik, zertu den "batabestearekiko" eragina, hori erizpetzeko toki egokia hau ez denarren. Eta, bi gertakizun hauek eztabaidakaitz bihurtzen dute kartelgintzaren fenomenoei —eta ekoizpenei— artearen historian tokia eman beharra.

Hala eta guztiz ere, **komunikabide artistikoaren teoria** baten koordenaden barruan zehazten da garbi kartelek gure garaiko kultura bisualean paradigmatikoki duten betekizuna. Horren **mehatxularitza**, horren inpakto prezeptiboa (beti hirigune bizian bere burua erakusteko estratejiari esker birbidertua) beure kutsu ideolojikoaren, beure efikazia testimonialaren eta beure ekintza zabaltzaile, iragargile eta propagandistikoaren ardatz bilakatzen da horrela.

Antoni Miró bera ere ez da zalantzan egon beure kartel ekoizpen zabala, dena batera, erakustokian agertzeko orduan; eta honek, nolabait ere, kartel bakoitzaren ahalbide funtzionala birlortzea suposatu du; gure oroipen historikoa jasotzen eta indartzen duen dokumentutzat birlortu ere, bere garaian gure artean izan zuen presentzia iragankorraren koordenada konkretoetan —une bakoitzean— itsatsia geratu zen komunikalari hurbil eta zuzena izatearen betekizun berezi hura birraktualizatuz.

Benetan, erakustegitik, kartelgintzaren birjabetze kolektiboaren era berri hau babesten denean, objetoa denez kartelak duen erabilgarritasunak

DONA I AMPOLLA. 1987 (PINTURA. 136×98). COL. J.A. CATALA. MALLORCA



EL PAS DEL TEMPS, 1987-88 (PINTURA, 98×68). COL. PARTICULAR

berak berezkoa duen balio **eksibitibo eta historikoari**, bere izakera estetikoa espezifikoki eta unilateralki —beure esparrutik— indartzen duen **kultur balioa** ("kulto" sozialduna) gaineratzen diogu. Gure erakuntza sozio-kulturalaren dinamikak osoki onetsi duen paradoja bitxi eta damukaitza: aldi berean, paraleloki, kultur ekintzetarako edo kompromiso politiko garbiak eragin zituen gertakizunetarako —Antoni Miró-k zertu eta 1965etik gaurdaino inprimatuak izan direnetan bakoitzari dagokionean— eginak izaki, bere garain kartela objeto bisualtzat ernarazi zuen izakera erabilkoi hura superatzen duela.

Artegintzarekiko "mehatxuzko" bere elkarrizketetan, izakera eta norabide iraulkoi berbera mantentzen jarraitzen du bere aldetik Antoni Miró-k. Begirada "gardenik" ez baldin badago eta interpretaketa "aseptikorik" ere ez, zer dela eta alde batera utzi —dioela dirudi— arte-hizkuntzak gure esku, dagokien komunikagaitza estetikoa garatzeko ez ezik, neurri berdinean, bestesi behar den errefleksioa eragiteko, ipini dituen baliabide haiek guztiak?.

IV

Ez litzateke gehiegi izango Antoni Miró-ren ibilbide artistikoaren azken etapa aztertzeari heltzea —erahat heterodoksoa ez izanik ere, ohi e bezalakoa daitekeen irakurketa batean—, haren norabide plastikoaren inguruan orain arte garatu diren ikuspegiak ez bezalako beste ikuspuntu batetik noski.

Helburu honen bila, "begirada" gaiak haren konposalanetan —batezere jada aski luzea den "Margz margotzen" zikloan, hamarkada honen haseran hasi bait zen, oraindik helaro betean dagoelarik— ukan duen betekizuna azpimarratuz hasi nahi nuke. Beste sorta batzutan haren arreta heurenganatu duten alderdiak "gorputzak"edo "eskuak" baldin baziren, une honetan adieraz-eginkizun nabarmen hori ia baztergaitz —harentzat— bilakatu den begirada-gaiaren esku geratu dela esan daiteke.

Hizkuntza bizi eta espresakoi bat osoa daukagu gorputzetik orohar edo eskuetatik bereziki jaiotzen joan dena. Baina, hala ere, hiztunagoa, sakonagoa eta biziagoa dugu begiradaren mintzaera. Guztiok dakigu hori ondo. Eta hau Toni Miró-ren ikerketa artistikoak albora utzi ez duen zerbait da.

Zentzu honetan aise tajutu genezake, aukerabide desberdinak, "Margoa margotzen"ean eguneraturiko planteiamendu piktorikoen esparruan erabiltzen direnak, bilduko lituzkeen kode analitiko oso bat. Tentagarria

da dudarik gabe, baina ez da noski hau horrelako lan ermetikoa burutzeko une eta toki egokia. Karteran gordeko dugu beste egokiera baterako.

Baina, gutxienez, eman nahi nieke bide —hemen, laburki bada ere— aipaturiko ikuspegi horretan zenbait erreferentziari.

Zera adieraziz hasiko nahiz: alegia, auzia ez dela zuzen-zuzenean" "edukien" analisia planteiatzea. Horrela, "gai" arrunt bat baino askoz gehiago de begirada; artelan bakoitzaren esparruan, besterik baino gehiago erlazio-joku bilakatzen bait da, eta batzutan handik kanpora ere gidatzen gaitu.

Besteen begiradak barne-mundu bat adierazten du beti: gureganuntz irekitzen den leiho bat da, beraz. Eta guk geurok —ikusle garenez— begirada bihurtzen gara. Baina, aldi berean, pertsonaien begiradek hareman definitorioak ezartzen dituzte koadroen konposaketarako.

"Begirada tipoa" aurkitu eta egiaztatzean datza auzia, horetarako sailkatze-parametro desberdinak kontutan hartuz; halanola, beure espresabidetasuna, eta, gauzekin, pertsonaiekin, edo koadroen barruan daudekeen aipamen eta erreferentzia piktorikoekin dituen erlazioak.

Begiradarik-eza ere biziro esanguratsua da, bizkarrez egotea, zehargiratua edo begiak noragabe luzatzea diren bezalaxe. Badira **"ikusten ez duten"** begiradak. Dudarik gabe, oso gauza diferenteak dira begiratzea eta ikustea.

Interesgarria zera da: supuesto hoietatik abiatuz gero, margogintzan bertan, alderdi espresiboak eta bizikoiak landu daitezkeelarik, neurri berdinean ireki dakiokeela bidea erlazio formal eta konposittiboen zerrenda oso bati ere. Bizia eman diezaioke, eta margogintzaren espazio bitala zabaldu edo laburtu ere bai. Sakontasuna ernarazi dezake, errepresentatutako eszena gurutzatzean edo igerri besteriko egin ez dugun hondo bateruntz barneratzean. Ikuslearenganuntz ireki dezake artelana, pertsonaiaren begini-niek erasotzen gaituztenean.

Horrezaz gainera, ordea, begirada bere historiaz betea dago. Dudarik gabe Konde Dukea bere zaldi gainetik zehar-begiraka dagokigunean, haren begirada biziro urruti dago Pikasoren begiradatik edo Daliren imintziotik. Era honetan begiradaren poetika maila askotan garatzen da, mota askotako balio estetiko, bizikoi eta artistikoei ematen die toki. Konposagintzaren forma, erlazio eta klabeek beste indar eta protagonismo bat lortzen dute ikuspegi honetatik planteiatuak direnean, aurretik adierazi dugunez, interes ikonografiko soilak baino askoz urrutirago bait doa, berehala balio plastikoetan eta hizkuntza artistikoaren garapenean

TORS DE COMTE-DUC. 1985 (ESCULTURA BRONZE. 71×56×34)

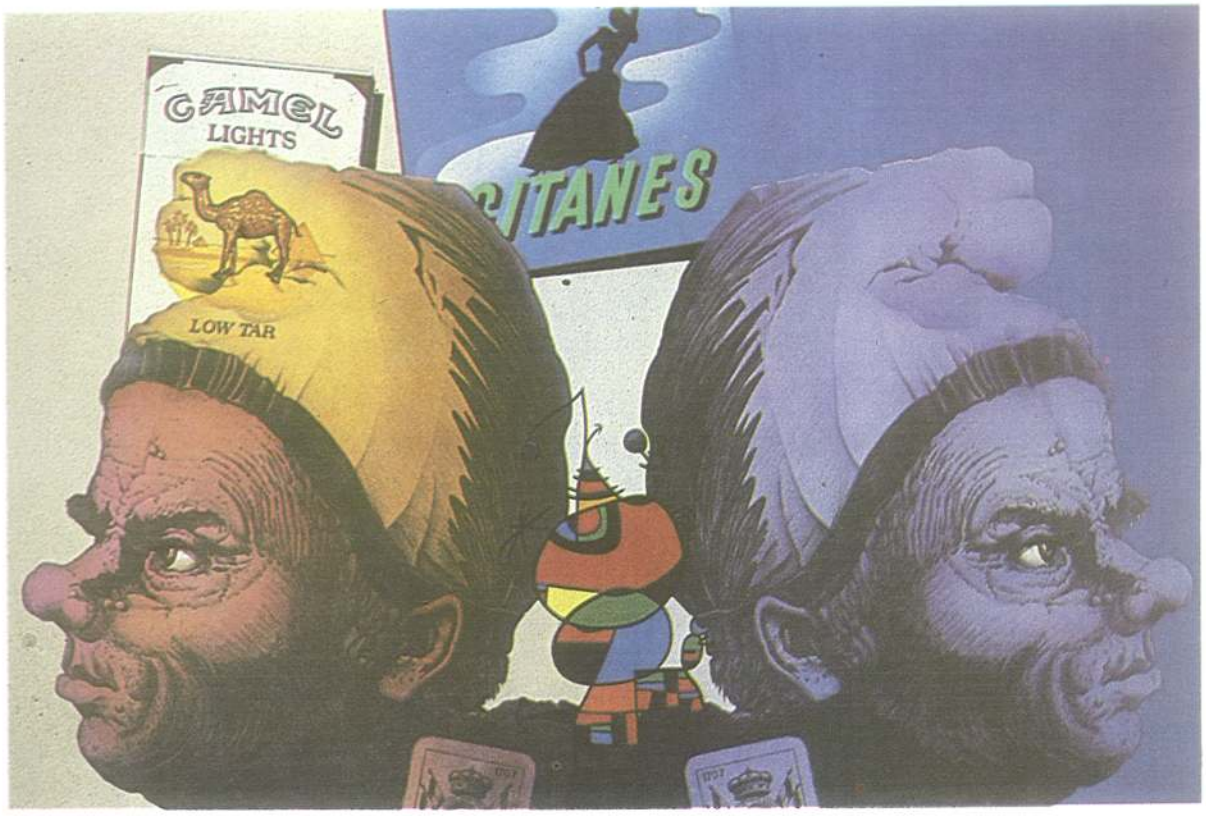
MENIP, 1981-86 (PINTURA-OBJECTE, 206×140×140)

bertan bere eragina kokatzeko.

Antoni Miró-en "begiradak", beraz, bere azken lanen benetako esplikabide bihurtzen dira "Margoa-margotzen" sail honetan —irakurleari lerro hauen bidez proposatzen diogun irakurkera honez gero—; hain zuzen ere, benetan obsesionatua bait dirudi, elkarrizketa bisualen zerrenda bat osoaren badelakoa azpimarratu beharrez; elkarrizketa hoiek haren artelanetan barruan zehar bait dabiltza, bere garaian, nolabaitere margolanaren proszenio-markoaren baitan bere ibilia bukatzeko, guk ere tête a tête hoietako bakoitzean parte —alde edo kontra— hartuko dugula itxaro duelarik.

41 TEMPS D'UN POBLE. 1988-89 (PINTURA 98×136) COL. VICENT MIRÓ, ALCOI

DÍPTIC DEMOCRÀTIC. 1986-87 (PINTURA, 98×136) COL. CATALÀ, MALLORCA



ANTONÍ MIRÓ: DIALOGOS CONMINATORIOS CON LA PRACTICA DE LA PINTURA

I

Fundador y principal dinamizador del Grupo **Alcoiart** (formación que mantuvo sus actividades como colectivo de artistas plásticos alcoyanos entre mediados de la década de los sesenta y ya entrados los años setenta), Antoni Miró combina en su trayectoria una gran versatilidad de iniciativas tanto directamente de tipo creativo —en su eficaz dedicación a muy diversas modalidades de propuestas estéticas— como atendiendo incansablemente al fomento y la promoción cultural, especialmente —aunque no de manera exclusiva— en las comarcas del sur del País Valenciano.

Cronológicamente no es fácil establecer en el conjunto de su producción artística una cierta periodización en lo que respecta a la utilización de recursos, técnicas y opciones estilísticas, dado que, de hecho, Antoni Miró —sobre todo antes de abordar decididamente los derroteros del realismo social— no titubeaba en experimentar con cuanto, de uno u otro modo, llegaba a sus manos y despertaba su interés. En ese sentido a lo largo de los años de progresivo afianzamiento personal —autodidacta— no es difícil encontrar desiguales incursiones tanto en planteamientos abstractos como en propuestas figurativas, cubriendo así un amplio espectro estilístico en base, a su vez, a los distintos medios artísticos en los que iba trabajando y cuyo conocimiento y dominio le han posibilitado luego el mantenimiento de esa versátil capacidad que le permite seguir abordando con soltura el quehacer pictórico, la escultura, el mural, la obra gráfica o la cerámica.

Sin embargo, junto a la citada inquietud experimentai volcada en las diversas vertientes de los lenguajes estéticos y en los diferentes medios expresivos, cabe asimismo resaltar —como una especie de común denominador que se mantiene a lo largo de su itinerario— ese afianzado talante de compromiso con la realidad circundante y con el pulso global de la existencia cotidiana que, sobre todo, se evidencia y madura en las series producidas en los tres últimos lustros.

Es así como el conjunto de trabajos recogidos bajo las respectivas nominaciones generales de «América negra», «El Dólar» o «Pintar pintura» —por citar algunas— son sin duda plenamente representativas

de esa atención que Antoni Miró presta a la extrapolación de la cita histórica, a su reutilización como fuerte imagen simbólica, productora de elocuentes contrastes, o a la escueta intersección de los valores plásticos con los propiamente vitales.

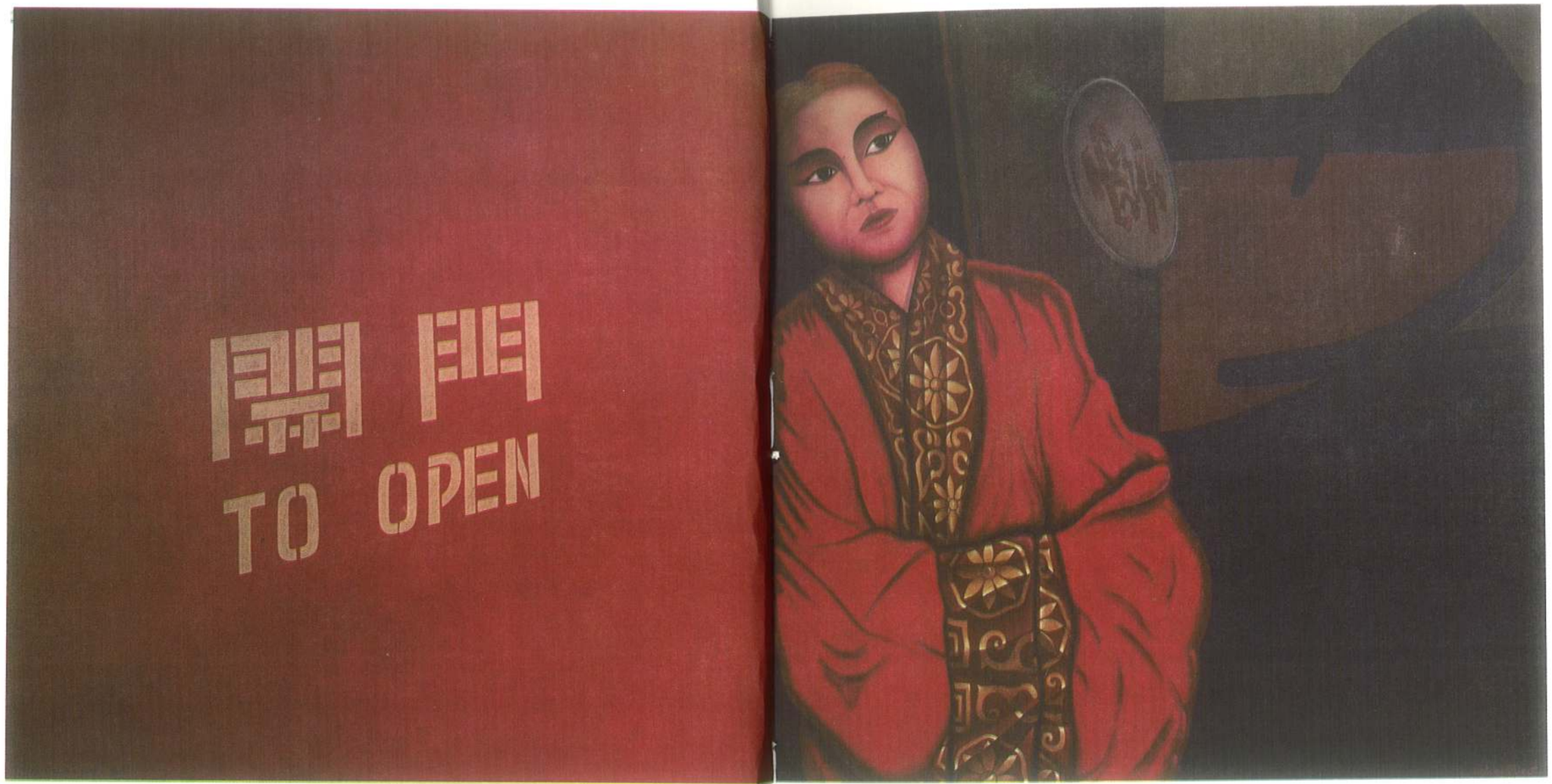
Mucho más radicalizada en sus planteamientos, que otras opciones análogas o paralelas, la obra de Antoni Miró —como grito de denuncia y liberación— adopta sin embargo en muchas de sus propuestas una gradación creciente desde el humor, la ironía o la sátira despiadada, a través de los montajes visuales estratégicamente adoptados en sus composiciones, basadas en última instancia en los explícitos códigos lingüisticos utilizados por los medios de comunicación de masas, asegurando así —desde dentro de los mismos recursos que fustiga— una inquietante función catártica sobre el sujeto, que no puede limitarse a ser neutral o indiferente contemplador.

Ejemplo de cómo utilizar eficazmente el carácter conminatorio del efecto visual, la obra de Antoni Miró no está exenta de un elocuente índice reflexivo. Porque si es evidente, como se ha dicho, que es la suya una «pintura de concienciación», no es menos cierto que en su proceso creativo se incluye un destacado grado de «concienciación de la pintura», en la que las diversas experiencias, técnicas, estrategias y recursos se aúnan para constituir su particular lenguaje plástico, que no se agota en ser un «medio» para la comunicación ideológica sino que de consumo se constituye en registro de una evidente comunicación estética.

II

Más de una vez se ha subrayado, en el seno de la investigación lingüistica, cómo la capacidad detentada por todo lenguaje de referirse a sí mismo —además de servir de **medio** de comunicación— constituye de hecho uno de los rasgos caracterizadores de su propia naturaleza.

En este sentido, como se sabe, gran número de las polémicas discusiones mantenidas, sobre todo hace un par de décadas, en torno al carácter lingüistico o no de ciertas manifestaciones artísticcas (en especial de tipo visual) tuvieron precisamente su principal foco de atención en ese rasgo autoreferencial que, de una u otra manera, se exigía a todo vehículo comunicativo para ser admitido —teniendo en cuenta



OPERA XINESA I PAGES 1989 (PINTURA 100 x 200)

su versatilidad— en el reducto más privilegiado del dominio de los signos.

La pintura actual, al igual que otras modalidades comunicativas, ha recurrido dentro de ese destacado juego autoreflexivo a toda una amplia gama de licencias retóricas para sus rendimientos plásticos, entre las que destacan (sin duda con un gran margen de utilización) las **citas** y las **referencias** a otras imágenes previas.

Pero no se trata tan sólo de echar mano de los más variados antecedentes iconográficos disponibles, sino precisamente de hacer patentes y explícitas tales conexiones, asumiendo e incorporando en la obra misma, recién elaborada, toda la carga informativa que históricamente las virtuales imágenes referenciadas, por su parte, habían hecho propia.

Con tales recursos se ha ido paulatinamente elaborando —a través del museo imaginario que la historia nos ofrece— todo un complejo tejido de mutuos enlaces referenciales, guiños a veces preñados en su factura de irónicas intenciones, homenajes conscientes a la memoria del ayer o sutiles formas de refuerzos semánticos ofrecidos como un juego revulsivo o elitista —según los casos— al avisado espectador.

Antoni Miró, en su ya dilatada práctica pictórica, siempre mostró abierta preferencia por esos recursos metodológicos que, buceando en el legado iconográfico de la historia universal —y la española en particular—, posibilitaban una vez introducidas las formas seleccionadas en el nuevo contexto otras diferentes significaciones, surgidas precisamente por el directo enfrentamiento de aquellas conocidas imágenes (arteramente manipuladas y extraídas del museo colectivo) con otras de marcada actualidad y —con frecuencia— no exentas tampoco de crudeza y franco alegato.

De ahí la ironía, el juego metonímico, la encubierta metáfora o el choque surgido de la comparación más descarnada que, a menudo, nos acechan desde sus propuestas plásticas.

Parte, pues, Antoni-Miró del horizonte cultural de imágenes que nos suministran los **mass media**. Incluso las que hacen directa referencia a obras clásicas de la pintura nos llegan como filtradas por los propios medios de comunicación de masas: están ya fijadas en la retina colectiva no como obras maestras del arte sino como imágenes que podemos

encontrar en la publicidad de una revista, en el envase de un producto, en las ilustraciones convencionales de un texto de enseñanza o en las vallas que —casi como barandillas de nuestro trayecto cotidiano por la ciudad— nos acompañan día tras día.

Es allí —en ese amplio repertorio de usos icónicos— donde las transposiciones y juegos lingüisticos se hacen evidentes para subrayar subrepticiamente el alto **standing** de un producto o la larga tradición de una marca.

La lección nunca pasó desapercibida —como tantas otras— para la práctica artística, que a ello incorporó a su vez estrategias diversas, propias del cómic o del dominio cinematográfico. Amén, claro está, de las continuas e incitantes propuestas visuales que la vida cotidiana misma genera de forma persistente.

Sería ilógico, en tal sentido, olvidar en este contexto el también eficaz rendimiento que esos mismos motivos dieron en toda la amplia serie de opciones artísticas que abordaron el tema de la **crónica social** como eje de sus presupuestos creativos, hace tan sólo algunas décadas.

Antoni Miró, adscrito en su momento a una de esas revulsivas poéticas, profundamente instaurada en el área del País Valenciano, siempre fue más allá de los escuetos procedimientos formales y de las referencias inmediatas al medio concreto. Los objetos incorporados, **los d'aprés** que tomaba prestados a la historia, los signos autóctonos que —como un elemento más— introducía en sus obras apuntaban ante todo un trasfondo significativo que deseaba facilitar el engarce simultáneo entre imagen e idea y, tras éste, como acicate, se vislumbraban los perfiles de la actitud existencial preconizada. E incluso, a menudo, se adivinaban también los modelos inmediatos de la acción.

Eran momentos de urgencia. La historia no por vivida es olvidada. Y a veces, curiosamente, se repite en otros marcos y distintos moldes, como si sus enseñanzas estuviesen condenadas a ser infructuosas. El telar de Penélope parece no descansar lo que debiera.

Sin duda alguna Antoni Miró ha ido depurando su quehacer artístico, aunque sus inquietudes vitales, volcadas también ahora en otros órdenes, siguen pareciéndome —personalmente— igual de intensas y aceleradas.

FORNALL DE FICCIONS, 1985-88 (PINTURA, 200×200)

Ha enriquecido y variado ese repertorio de elementos icónicos y puesto a punto otros códigos de elaboración —quizá más sofisticados en su resultante y creciente polisemia—, pero curiosamente podría con facilidad identificarse su lenguaje entre otros muchos.

Ese juego autoreferencial de la pintura, tomado como fundamento de su **hacer**, permanece constante. Los personajes extraídos de la historia se incorporan —desde la ventana de sus cuadros, o desde la silueta exenta de sus objetos escultóricos— a la escena actual, para participar en ella y para observarnos.

Existe todo un **leit-motiv** de la «mirada» —junto al tema también retomado de las «manos»— en muchas de sus obras, así como un cuidado obsesivo por mantener una cierta «pose», casi inusual en sus personajes, que —aunque idéntica en sus rasgos generales a la fuente que la suministró como perteneciente a tales imágenes— deviene inquietante en su intencional rigidez. Las Meninas, Picasso, el Conde-Duque, Inocencio X o la Duquesa de Alba se nos ofrecen como ejemplos de transposición abiertamente manipulada de una lectura violenta. Son imágenes que se nos dan como imágenes (pictóricas) de unas imágenes (de los **mass media**) de otras imágenes (de obras conocidas), cargadas de un bagaje histórico indeleble que se ha ido acumulando culturalmente en torno a ellas. Y todos estos niveles se entrecruzan y complican en la acumulación de elementos (tijeras, pistolas, tubos de pintura, sombreros o pegatinas) alrededor o sobre el personaje, descontextualizado del **texto** pictórico originario e introducido así en un medio extraño, codeándose con grafismos del cómic, fumando un cigarrillo o luciendo símbolos muy particulares.

Diríase que se hallan incómodos en su nueva situación, reproducidos allí por un inexplicable azar, asombrados ellos mismos por las circunstancias, en medio de esos cromatismos intencionalmente tímbricos y homogeneizadores. Han perdido, en su extrapolación de un contexto a otro, las técnicas que en su origen los gestaron, para pasar —medidos por el mismo rasero— a esta nueva galería de las miradas.

Citas y referencias se combinan. Las unas literales, en ese entrecomillado reproductivo tan persistente en Antoni Miró. Las otras, dada quizá su mayor sutilidad, sólo se apuntaban de soslayo, abriéndose al lector de la imagen resultante como juego de contrastes, deformaciones o sinécdoques.

Las obras de Antoni Miró, tras estimular la percepción estética, se transforman de este modo en **textos** saturados malévolamente de múltiples sentidos. Su hendido trasfondo siempre posibilita lecturas diferentes, donde la ironía deja con frecuencia, a la sátira, y donde la composición resultante encierra constantes apelaciones a símbolos aislados, encarnados en objetos, emblemas o equívocas referencias a estereotipos culturales que la «astucia de la tradición» ha convertido históricamente casi en eternos, definitivos e inamovibles.

Podría afirmarse que Antoni Miró facilita más bien **los elementos**

FRUITER. 1986-87 (PINTURA. 98×68) COL. S. BOFILL. BARCELONA

CARRER AVINYÓ. 1987 (PINTURA. 98×68)

morfológicos de esa lectura, a través de la puntual figuración que estilísticamente la obra auspicia, mientras que, sin embargo, oculta las claves de **la sintaxis** que los estructura y relaciona compositivamente. Yuxtaponiendo personajes, superponiendo objetos o aislando fragmentos apela, en el conjunto de sus series, precisamente a la propia capacidad hermenéutica del espectador para que, a partir de esa combinatoria de elementos, ejecute libremente sus respectivas opciones de lectura.

Sería, por supuesto, un radical equívoco entender todo ello como un mero capricho coyuntural, como **divertimiento** lúdico o como una simple **boutade** realizada a costa de la historia de la propia pintura, sometida ahora a relectura por Antoni Miró. Sin duda será, quizá, más fácil penetrar en los entresijos de sus intenciones para quienes participen vitalmente del mismo contexto existencial que el autor. Pero ahí radica el reto reflexivo que, a unos y otros, nos lanza con sus obras. No en vano las claves de toda polivalencia irónica se entrelazan íntimamente con el correspondiente horizonte cultural del que brotan.

Porque no hay que olvidar que, de hecho, no existe la ironía fuera de lo que es propiamente **humano**. Es decir que todo recurso irónico es, en su base, un medio comunicativo intrínseca y genuinamente antropólogico, aunque dirigido más bien a la inteligencia que a la emotividad y que, de algún modo, se sustenta en una raíz de carácter social, pues al igual que otras categorizaciones estéticas que le son próximas (tales como el humor, la comicidad o la sátira), la **vis** irónica exige un eco colectivo en su fundamento y en su manifestación. No se saborea plenamente en solitario. Necesita un cierto horizonte social en donde producirse y enmarcarse. Y a ese **background** es al que anteriormente nos referíamos.

Pero hay más. Cabría —aunque sólo sea aquí a vuela pluma— diferenciar la existencia de dos tipos de recursos irónicos en la pintura de Antoni Miró. Por un lado estaría la **ironía morfológica**, interna a su propio lenguaje plástico que selecciona elementos a partir del repertorio histórico de la pintura, que elige un **modus operandi** específico en su tratamiento cromático y en su procedimientos de contrastación compositiva. Se trataría, pues, de un recurso irónico que se genera del propio lenguaje en sus niveles constitutivos y en su morfología. Y complementariamente estaría la **ironía referencial** que, tomando el

lenguaje pictórico como medio comunicativo, es actualizada en relación al medio cultural, político e ideológico en el que se inserta —y donde nace— la lectura del receptor.

Recurriendo a una conocida dicotomía lingüística, podríamos resumir esta dualidad, que hemos apuntado en torno a la ironía, diciendo que Antoni Miró desarrolla tanto las opciones irónicas en el plano de la expresión plástica (a nivel de los propios recursos significantes de su lenguaje) como en el plano del correspondiente contenido (a nivel de los significados vehiculados en el virtual mensaje de la obra).

Diríase, por tanto, que recurriendo Antoni Miró a muchos mitos de la historia, intensifica, a su manera, su desmitificación para pasar desde la ironía, como **catarsis**, a la acción crítica como objetivo paralelo e inseparable de la vivencia estética.

En esta amplia serie de obras, que podría recogerse bajo el epígrafe genérico de **Pintar pintura**, es donde exactamente Antoni Miró más

ha enfatizado su recurso a la ironía, pues en otras series precedentes la urgencia de su mensaje —siempre comprometido con la realidad presente— empleaba más bien al inmediato revulsivo testimonial de forma incluso más patente, dado sobre todo el carácter directamente apelativo y conminatorio de sus propósitos plásticos de entonces.

En este «pintar la pintura», que ha venido desarrollando a lo largo de esta década de los ochenta, es el juego autoreferencial (entendido no lúdicamente sino en cuanto estrategia combinatoria de recursos) lo que se convierte en parámetro básico de su quehacer pictórico, proyectado sobre la misma historia de la pintura y sobre el propio proceso reflexivo que este procedimiento genera.

Es así como la «toma de conciencia» ante la realidad circundante, que desde la pintura Antoni Miró propicia, pasa necesaria y eficazmente por una previa «toma de conciencia de la pintura misma». Proceso relevante, sin duda, que mantiene una vez más estrechamente unidos —pero desde otra perspectiva— los postulados de la ética y de la estética.

EL MISTERI REPUBLICÀ. 1988 (PINTURA. 200×200. DÍPTIC) COL. PARTICULAR

III

La sintaxis combinatoria que utiliza en sus obras, donde se entrecruzan dispares elementos de muy diferente origen, no oculta su interno decantamiento hacia una sugerente «narratividad», nacida precisamente —en la mayoría de los casos— de un choque buscado con toda intención. El espacio pictórico se constituye así en un singular ámbito donde, de alguna manera, se desarrolla un planificado encuentro de múltiples referencias, tras el que no se oculta tampoco el correspondiente trasfondo conceptual.

CROMO DE CARLES-V, 1988-89 (PINTURA 100×100 COL. PARTICULAR

La imagen visual se convierte, pues, en visagra de los valores plásticos, que pictóricamente la constituyen, y también de los virtuales valores vitales que promueve. Y todo ello, por supuesto, no por azar, sino por la pormenorizada selección de que, ya en su estudiada planificación previa, ha ido siendo objeto.

En su buceo por el museo imaginario de la historia de la pintura, Antoni Miró ha ido constituyendo «para su uso» un particular repertorio de motivos iconográficos, a los cuales —como ya se ha apuntado— somete a una serie de procesos de estructuración y manipulación. Que algunos de ellos gozan —para él— de una singular predilección, es

algo fácilmente constatable, en la medida en que incluso llegan a constituir ciclos específicos dentro de ciertas series de su producción pictórica.

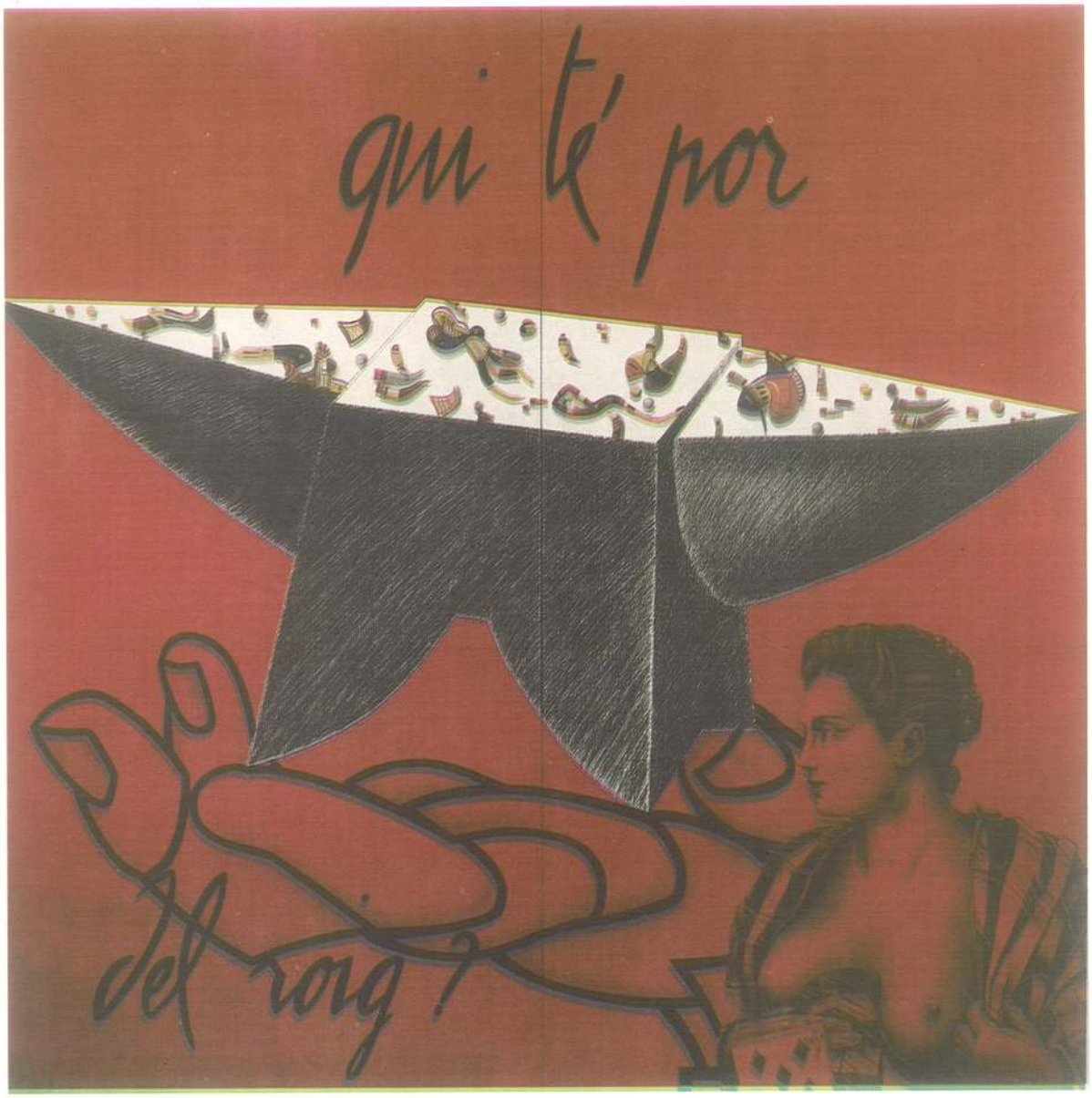
Ese proceso de selectividad obedece, sin duda, a motivaciones dispares: en algunos casos es la autoría de la obra, en otros su concreta rotundidad formal, a veces el propio tema incide en la preferencia, y tampoco es irrelevante, ni mucho menos, la tradición que históricamente haya podido arropar a una determinada herencia y transmisión iconográfica.

La asociación de motivaciones, que con todo ello quepa establecer respecto a la elaboración del repertorio, da paso al posterior desarrollo de una no menos compleja trama de códigos sintácticos, en los que en buena parte va a descansar el entramado narrativo.

En realidad tal «puesta en escena» de las imágenes es una modalidad destacada de «montaje» que aunque deba resolverse exclusivamente en el interior del plano pictórico, no puede ocultar su persistente vocación «centrífuga» manifestada, a pesar de todo, en la insistente apelación a referencias, asociaciones y contrastes.

Coyunturalmente, y sólo a modo de ejemplificación, podríamos ahora subrayar algunos de los recursos que, en este sentido, ejercita Antoni Miró en su quehacer, tales como la aplicación del «principio del espejo», (reflejando partes de la imagen sobre sí misma, siguiendo el desarrollo de un eje vertical u horizontal) el de la deformación (por ampliación, reducción o alargamiento), el de la superposición, paralelismo o seccionamiento respectivo de diversas imágenes, el de la inclusión de unas en otras o la aplicación concreta de ciertos detalles, extrapolados de unos motivos, sobre otros, dando así paso a una rotunda alteración de la imagen asumida como originario **leit-motiv** central de composición.

En cualquier caso todas estas estrategias compositivas, que afectan por igual a la morfología y a la sintáxis de la imagen, obedecen, ante todo, a una especie de ley general que gobierna totalmente sus trabajos: **la persistente búsqueda de contrastes a cualquier nivel**, con lo que a pesar de la aparente «objetividad» y distanciamiento reflexivo que provocan sus cuadros, consigue dotarlos —de forma paralela y casi subrepticiamente— de una extraña e inquietante fuerza expresi-



QUI TÉ POR, 1988 (PINTURA, 200×200, DIPTIC). COL. VICENT MIRÓ, ALCOI

va, nunca asimilable fácilmente a la mera emotividad.

Sin duda tal variedad de estrategias, con frecuencia simultáneamente aplicadas, dan lugar a una red de complejas conexiones que, por su parte, Antoni Miró equilibra, introduciendo en la realización un cierto esquematismo compositivo.

Cabe asimismo hacer constatar que precisamente en el desarrollo evolutivo de la última serie de trabajos del ciclo «Pinteu pintura», se nota una mayor delectación en el tratamiento estrictamente pictórico, sin ceder, no obstante, en los testimoniales intereses que han jalonado toda su trayectoria.

La extraña obsesión de «Pinteu pintura» concita así —en su entorno— la historia y lo cotidiano, la herencia que acompaña a nuestra mirada y la memoria que justifica nuestras raíces, pero lo hace precisamente desde el plano de la experiencia estética, no sólo como vehículo sino como valor aglutinador de toda esa diversidad de niveles. Al fin y al cabo ¿no consiste en ese proceso de síntesis, tan peculiar, el fenómeno mismo de la comunicación artística?

Buen ejemplo ha dado, en tal sentido, Antoni Miró no sólo en su quehacer estrictamente pictórico sino, en igual medida, en ese eficaz encuentro de la estética de lo efímero y del testimonio histórico que es el **cartel**, con su inmediatez funcional y con sus amplias posibilidades de desarrollo artístico.

En realidad con el paulatino y fecundo desarrollo de los **mass-media** la cultura artística contemporánea ha visto ampliados, de foma simultánea, sus horizontes y sus problemas. E indudablemente el ámbito de la experiencia visual puede considerarse como uno de los sectores culturales en los que, con mayor extensión e intensidad, se han producido significativas transformaciones, que han alcanzado, incluso a la vida cotidiana.

El cartelismo, en tal sentido, como fenómeno cultural y destacado medio de comunicación, se encuadra de lleno dentro de esta acelerada e innnovadora coyuntura histórica, típica de nuestro siglo, que ha afectado profundamente a la sensibilidad, a los resortes cognoscitivos y, en general, a las más diversas pautas de nuestro comportamiento individual y social.

A nadie extrañará, pues, que el interés despertado en torno a los carteles y a sus investigaciones se haya extendido y diversificado interdisciplinarmente entre las distintas ciencias humanas, teniendo en cuenta sobre todo su versatilidad utilitaria, sus amplias posibilidades experimentales y su singular carácter desmitificador del objeto artístico en esta «época de su reproductivilidad técnica», como bien diría Walter Benjamin.

Precisamente la actual reflexión estética se ha venido ocupando cada vez con mayor rigor y sistematización de este fenómeno cartelista en la medida en que la propia práctica significante desarrollada por los artistas ha prestado asimismo atención especial, dentro del auge de las

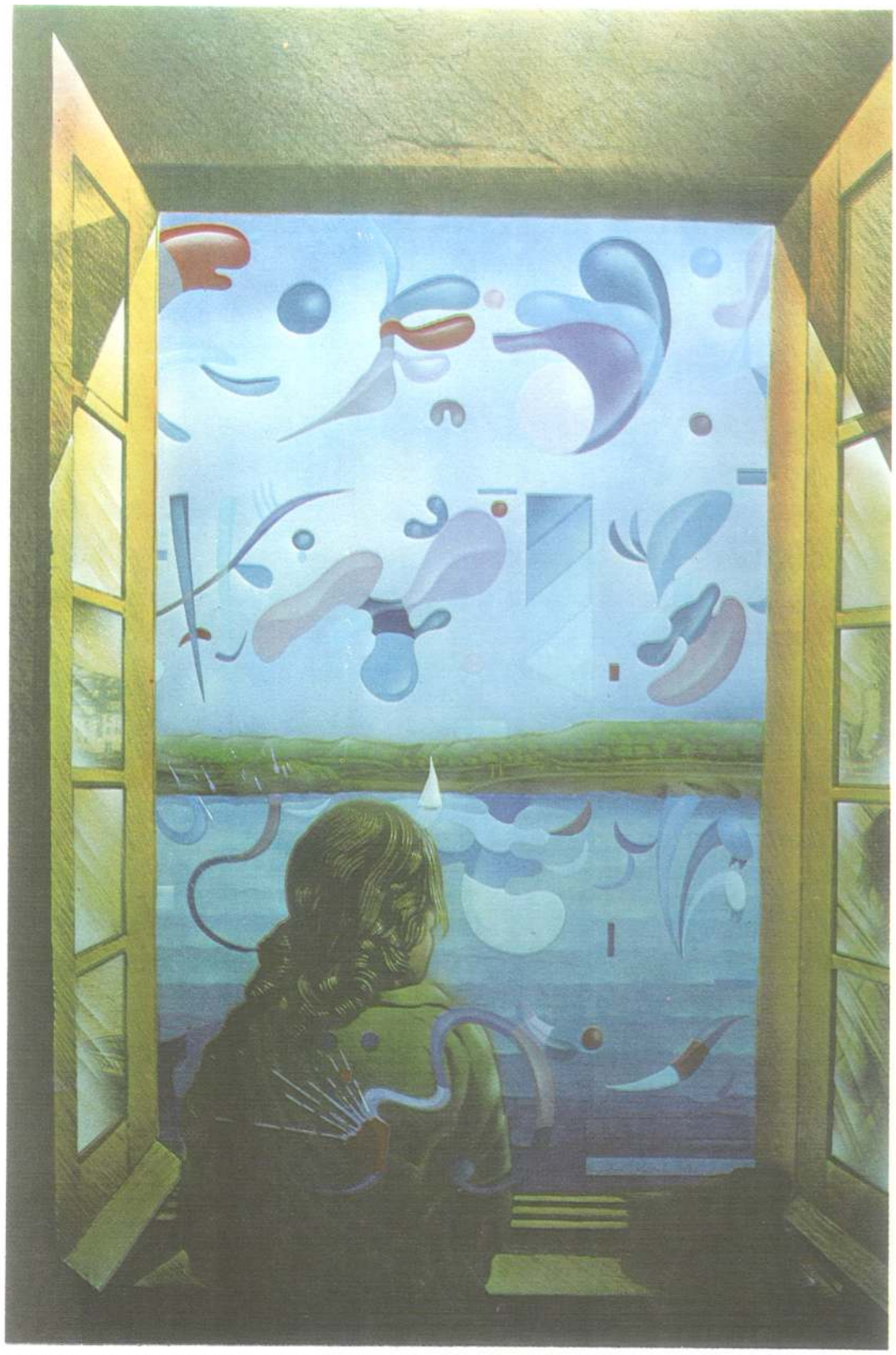
artes gráficas, a la realización de carteles. Y —justo es decirlo— nuestro país ha contado siempre, históricamente, con un número destacado de excepcionales cartelistas. Ahí quedan, como hito y recuerdo, los nombres de Josep Renau o Artur Ballester —entre tantos— para confirmarlo. Sin embargo, la tradición afortunadamente no se ha interrumpido, y buen ejemplo de ello es la presente muestra de esta interesante vertiente de la obra de Antoni Miró.

En esta modalidad de la actividad plástica se conectan indisociablemente tanto la **función estética** como la **función social** del cartel a través de las técnicas específicas de su elaboración, siempre en constante proceso de evolución. Por otra parte hay que hacer constar la «mutua» influencia establecida bilateralmente entre la pintura y los recursos cartelísticos, aunque no sea éste el lugar idóneo para atender a su justificación. Y ambos hechos convierte en indiscutible la creciente necesidad de dar cabida en la historia del arte al fenómeno —y los productos— del cartelismo.

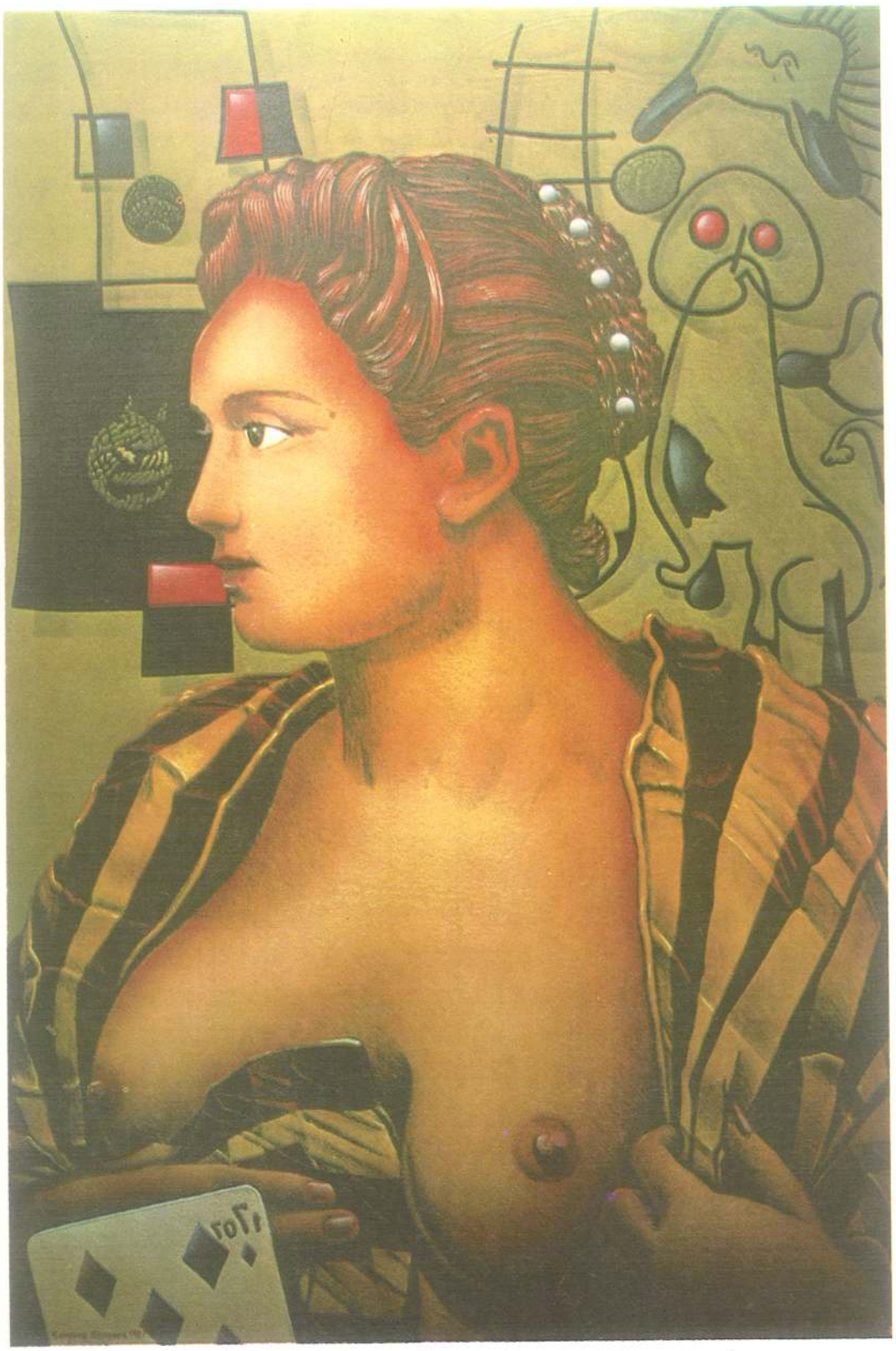
No obstante, es dentro de las coordenadas de una **teoría de la comunicación artística** donde se evidencia el papel que paradigmáticamente desempeñan los carteles en la cultura visual de nuestra época. Su **función conminatoria**, su impacto preceptivo, (reduplicado por su siempre estratégica ubicación en el seno del medio urbano) se convierte así en el eje de su pregnancia ideológica, de su eficacia testimonial y de su propia acción divulgadora, publicitaria o propagandista.

El mismo Antoni Miró no ha dudado, llegado el caso, en exponer conjuntamente su amplia producción cartelística, lo que, de algún modo, ha supuesto recuperar la capacidad funcional de cada concreto cartel como documento que recoge y apuntala nuestra memoria histórica, **reactualizando** significativamente aquélla su específica función de comunicación inmediata y directa que quedó prendida —en cada caso— en las concretas coordenadas de su presencia temporal y efímera entre nosotros.

En realidad, cuando se propicia, desde el marco expositivo, esta nueva forma de apropiación colectiva del cartel, se está añadiendo al **valor exhibitivo e histórico**, que es consustancial a la utilidad misma del cartel como objeto, un simultáneo **valor cultural** (de «culto» social) que refuerza específica y unilateralmente —desde su enmarca-



FINESTRA I NUCLEAR, 1987 (PINTURA 98×68). COL J.A. CATALÀ, MALLORCA



SENYORA SENYERA, 1987 (PINTURA 98×68)

miento— su carácter estético. Curiosa e impenitente paradoja que la dinámica de nuestra organización socio-cultural consagra plenamente, a la vez que de forma paralela supera aquel carácter utilitario que un día motivó la gestación del cartel como objeto visual, destinado —en el caso de cada uno de los realizados por Antoni Miró, e impresos desde 1965 hasta la fecha— para actos culturales o para acontecimientos de claro y eficiente compromiso político.

En sus diálogos «conminatorios» con la práctica artística, Antoni Miró sigue manteniendo, por su parte, el mismo temperamento y orientación revulsivos. Si no hay miradas «transparentes» ni tampoco interpretaciones «asépticas» ¿por qué prescindir —parece decirnos— de cuantos recursos el lenguaje artístico pone en nuestras manos no sólo para desarrollar la correspondiente comunicación estética sino, en igual medida, para motivar —a su socaire— la oportuna reflexión en los demás?

No estaría de más que se abordara —en una lectura si no del todo heterodoxa, si inusual— la última etapa de la trayectoria artística de Antoni Miró desde unas perpectivas bastante diferentes a las que hasta ahora se han desarrollado en torno a su itinerario plástico.

Con este fin quisiera comenzar subrayando el relevante papel que en sus composiciones —en especial en el ya amplio de "Pinteu pintura", iniciado a principios de esta década y aún en plena maduración —siempre desempeña el tema de "la mirada". Si en otras series eran "los cuerpos" o "las manos" los principales motivos de su atención, diríase que en la actualidad esta destacada función denotativa se encomienda a la ya casi irrenunciable —para él— temática de la mirada.

Sin duda hay todo un lenguaje vivo y expresivo que se genera a partir del cuerpo en general o de las manos, en particular. Pero aún es más elocuente, profundo e intenso el lenguaje de la mirada. Lo sabemos todos bien. Y esto quizá es algo que no ha pasado por alto a la investigación artística de Antoni Miró.

En este sentido bien podría desarrollarse todo un código analítico que recogiera las opciones diversas, ejercitadas en el marco de los planteamientos pictóricos que en "Pintar pintura" se actualizan. Es algo tentador, sin duda, pero no es, por supuesto, ni el momento ni el lugar para llevar a cabo tal trabajo hermenéutico. Lo guardaremos en la car-

tera para otras circunstancias.

Pero si quisiera, al menos, dar paso —aunque sea someramente aquí— a ciertas referencias en esa concreta perspectiva citada.

Y comenzaré haciendo constar que no se trata exactamente de plantear un análisis de "contenidos". La mirada es, así mucho más que un simple "tema", en la medida en que se constituye principalmente en un juego de relaciones dentro del marco de cada obra, e incluso nos remite también fuera de ella.

La mirada de los demás expresa siempre un mundo interior: es por tanto, una ventana que se abre hacia nosotros. Y nosotros mismos —como espectadores— nos convertimos en mirada. Pero, a la vez, las miradas de los personajes establecen relaciones definitorias para la composición de los cuadros.

Se trata de descubrir y constatar el "tipo de mirada", teniendo en cuenta diversos parámetros clasificatorios, tales como su propia expresividad, su establecimiento de relacioness con los objetos, con los personajes, con las citadas referencias pictóricas introducidas en los cuadros.

El no-mirar es, asimismo, hondamente significativo, igual que lo es también el estar de espaldas, el vigilar de reojo o el tener la mirada extraviada en el vacio. Hay miradas que "no ven". Sin duda es muy diferente el mirar y el ver.

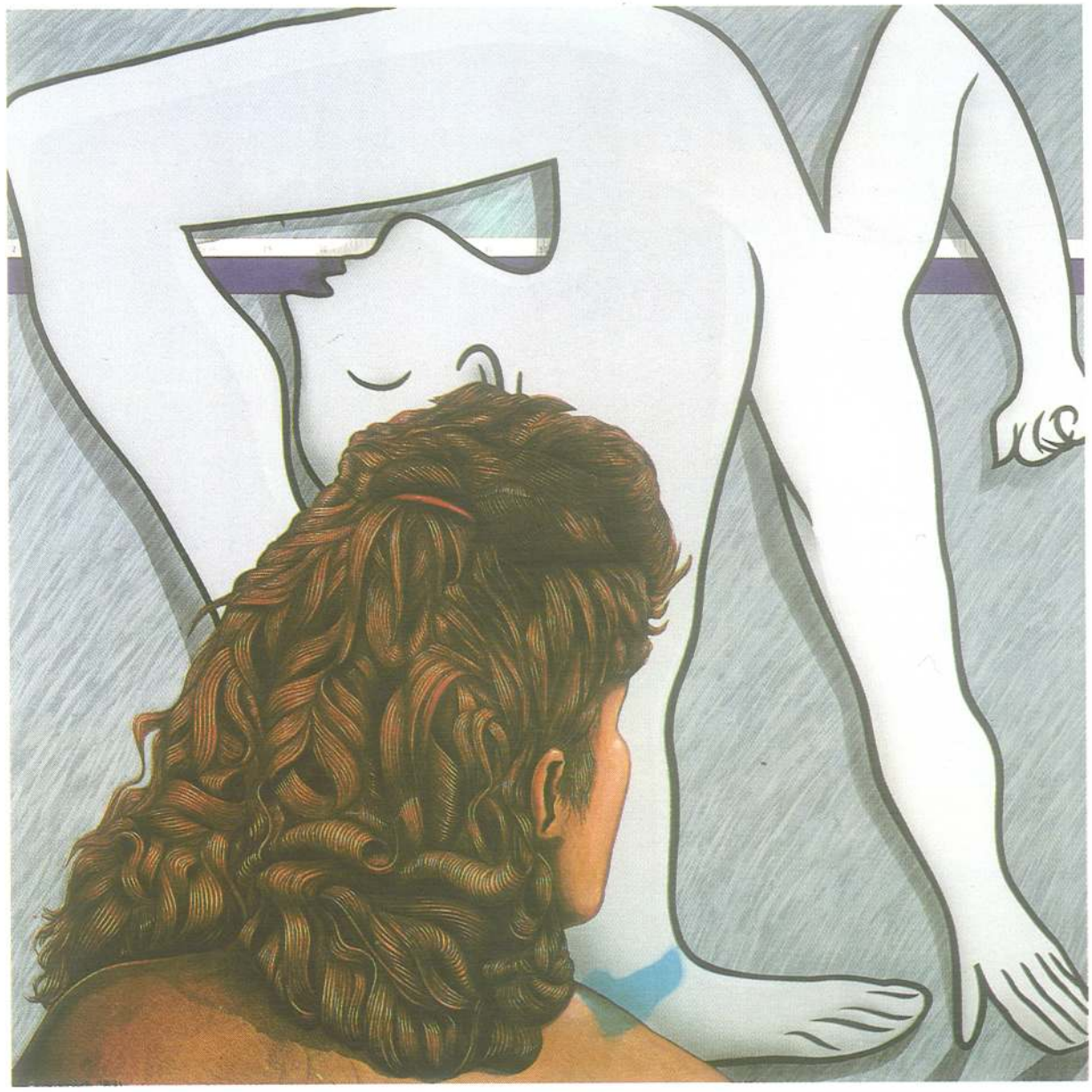
Lo interesante es que, a partir de tales supuestos, se pueden desarrollar, en la pintura misma, facetas expresivas y vitales pero también, y en idéntica medida, cabe dar paso a toda una serie de relaciones formales y compositivas. Puede dar vida, ampliar o reducir el espacio vital de la pintura. Puede generar profundidad cuando cruza la escena representada o penetra hacia un fondo que simplemente adivinamos. Puede abrir la obra hacia el espectador cuando las pupilas del personaje nos persiguen.

Pero, además, la mirada misma se halla cargada de historia. Sin duda cuando el Conde Duque nos contempla, de soslayo, montado en su caballo, su mirada está a años luz de la mirada de Picasso o de la mueca de Dalí. De esta manera, la poética de la mirada se desarrolla a múltiples niveles, da lugar a diferentes clases de valores estéticos,

LLANCES IMPERIALS, 1976-77 (PINTURA OBJECTE 250×850), MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE SEVILLA (FOTO)

vitales o históricos. Formas, relaciones y claves compositivas cobran distinta dinamicidad y protagonismo cuando son planteadas desde esta perspectiva que, como hemos ya indicado, va mucho más allá del mero interés iconográfico, para incidir de manera inmediata en los valores plásticos y en el desarrollo mismo del lenguaje artístico.

Las "miradas" de Antoni Miró se convierten, pues, en esta serie de "Pintar-pintura" —al menos a partir de la propuesta de lectura que desde estas líneas brindamos al lector— en la auténtica clave explicativa de sus últimos trabajos, en los que parece realmente obsesionado por subrayar la existencia de toda una serie de diálogos visuales que recorren internamente sus obras para de algún modo poder finalizar, a su vez, sobre el proscenio-marco de la pintura, en espera de que, también nosotros, tomemos parte —y partido— en cada uno de estos tête a tête.

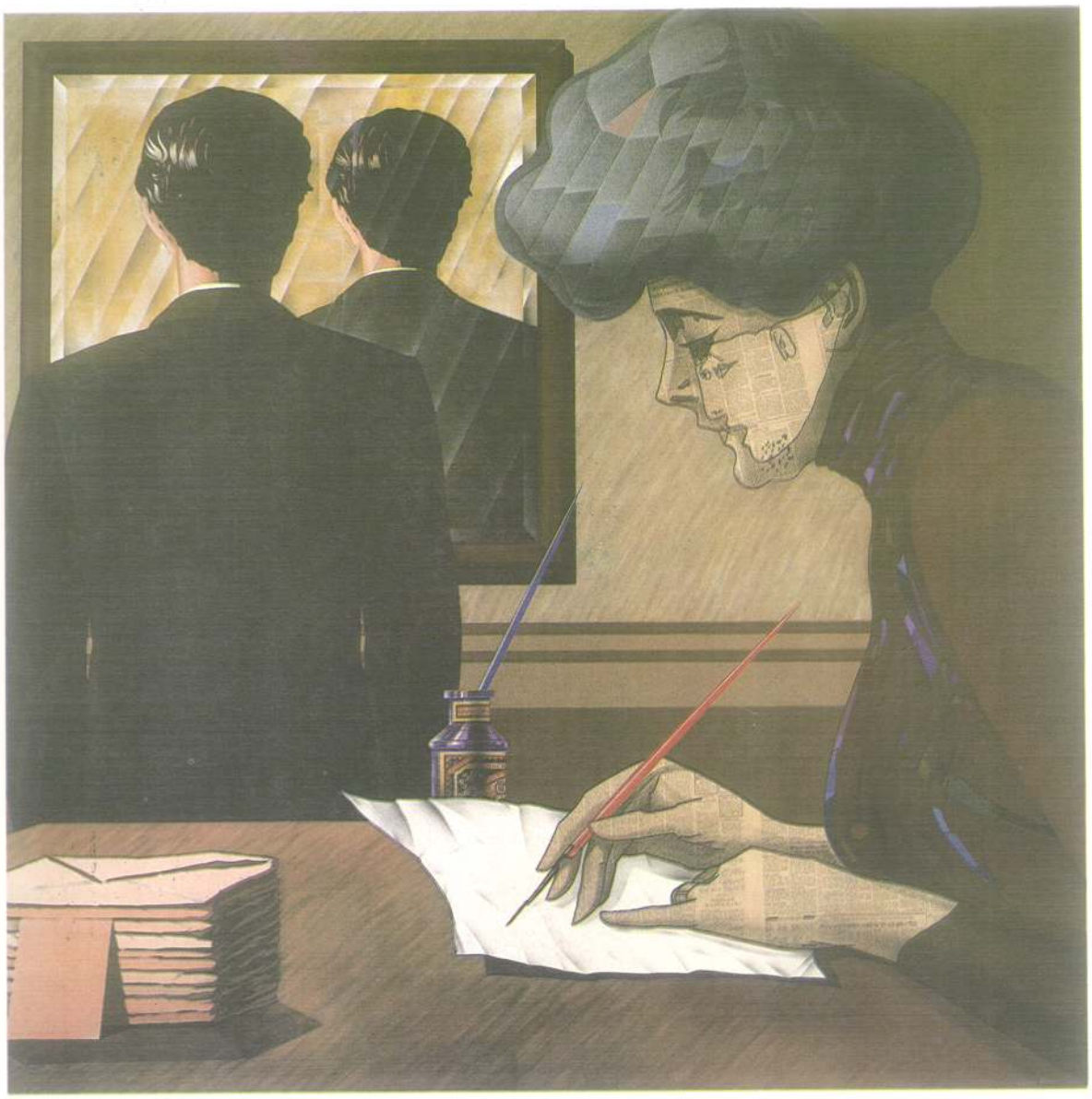


GALA ACRÒBATA, 1988-89 (PINTURA 100×100)

ANTONÍ MIRÓ: DIÀLEGSS COMMINATORIS AMB LA PRÀCTICA DE LA PINTURA

I

Fundador i principal dinamitzador del Grup Alcoiart (formació que va mantenir les seues activitats com a col.lectiu d'artistes plàstics alcoians entre mitjan de la dècada dels seixanta i ja en els setanta), Antoni Miró combina en la seua trajectòria una gran versatilitat d'iniciatives tant directament de tipus creatiu —en la seua eficaç dedicació a molt diverses modalitats de propostes estètiques— com atenent incansablement el foment i la promoció cultural, especialment —encara que no de ma-



HOME D'ESQUENA, 1988 (PINTURA, 200×200). COL. PASQUAL-LEONE, VALENCIA

nera exclusiva— a les comarques del sud del País Valencià.

Cronològicament no és fàcil d'establir en el conjunt de la seua producció artística una certa cronologia pel que fa a la utilització de recursos, tècniques i opcions estilístiques atés que, de fet, Antoni Miró —sobretot abans d'abordar decididament els rumbs del realisme social— no vacil.lava a experimentar amb tot el que, d'una manera o altra, li arribava a les mans i despertava el seu interés. En aqueix sentit, al llarg dels anys de progressiva consolidació personal —autodidacta— no és difícil trobar desiguals incursions tant en plantejaments abstractes com en propostes figuratives, cobrint així un ampli espectre estilístic en base, a la vegada, als distints mitjans artístics en els quals

anava treballant, el coneixement i domini desl quals li han possibilitat després el manteniment d'aqueixa versàtil capacitat que li permet seguir abordant amb desimboltura el quefer pictòric, l'escultura, el mural, l'obra gràfica o la ceràmica.

Tanmateix, junt a l'esmentada inquietud experimental abocada als diversos vessants dels llenguatges estètics i als diferents mitjans expressius, cal també ressaltar —com una espècie de comú denominador que es manté al llarg del seu itinerari— aqueix afermat tarannà de compromís amb la realitat circumdant i amb el batec global de l'existència quotidiana que, sobretot, s'evidència i madura en les sèries produïdes durant els tres darrers lustres.

Ès així com el conjunt de treballs recollits sota les respectives nominacions generals d'"Amèrica Negra", "El Dòlar" o "Pinteu Pintura" —per citar-ne algunes— són, sens dubte, plenament representatives d'aqueixa atenció que Antoni Miró presta a l'extrapolació de la cita històrica, a la seua reutilització com a forta imatge simbòlica, productora d'eloqüents contrasts, o la breu intercessió dels valors plàstics amb els pròpiament vitals.

Molt més radicalitzada en els seus plantejaments que altres opcions anàlogues o paral.leles, l'obra d'Antoni Miró —com a crit de denúncia i alliberament— adopta tanmateix en moltes de les seues propostes una gradació creixent des de l'humor, la ironia o la sàtira despietada, mitjançant els muntatges visuals estratègicament adoptats en les composicions, basades en última instància en els explícits codis lingüistics emprats pels mitjans de comunicació de masses, i assegura així —des de dins dels mateixos recursos que fueteja — una inquietant funció catàrtica sobre el subjecte, el qual no es pot limitar a ésser neutral o indiferent contemplador.

Exemple de com utilitzar eficaçment el caràcter comminatori de l'efecte visual, l'obra d'Antoni Miró no està exempta d'un eloqüent índex reflexiu. Perquè si és evident, com s'ha dit, que és la seua una "pintura de conscienciació", no és menys cert que en el seu procés creatiu s'inclou un remarcable grau de "conscienciació de la pintura", en les quals les diverses experiències, tècniques, estratégies i recursos s'ajunten per constituir el seu particular llenguatge plàstic, que no s'esgota en ser un "mitjà" per a la comunicació ideològica sinó que de comú acord es constitueix en registre d'una evident comunicació estètica.

II

Antoni Miró: l'estranya obsessió de "pintar pintura"

Més d'una vegada s'ha subratllat, al si de la investigació lingüística, com la capacitat detentada per tot llenguatge de referir-se a sí mateix —a més de servir de mitjà de comunicació— constitueix de fet un dels trets caracteritzadors de la seua pròpia naturalesa.

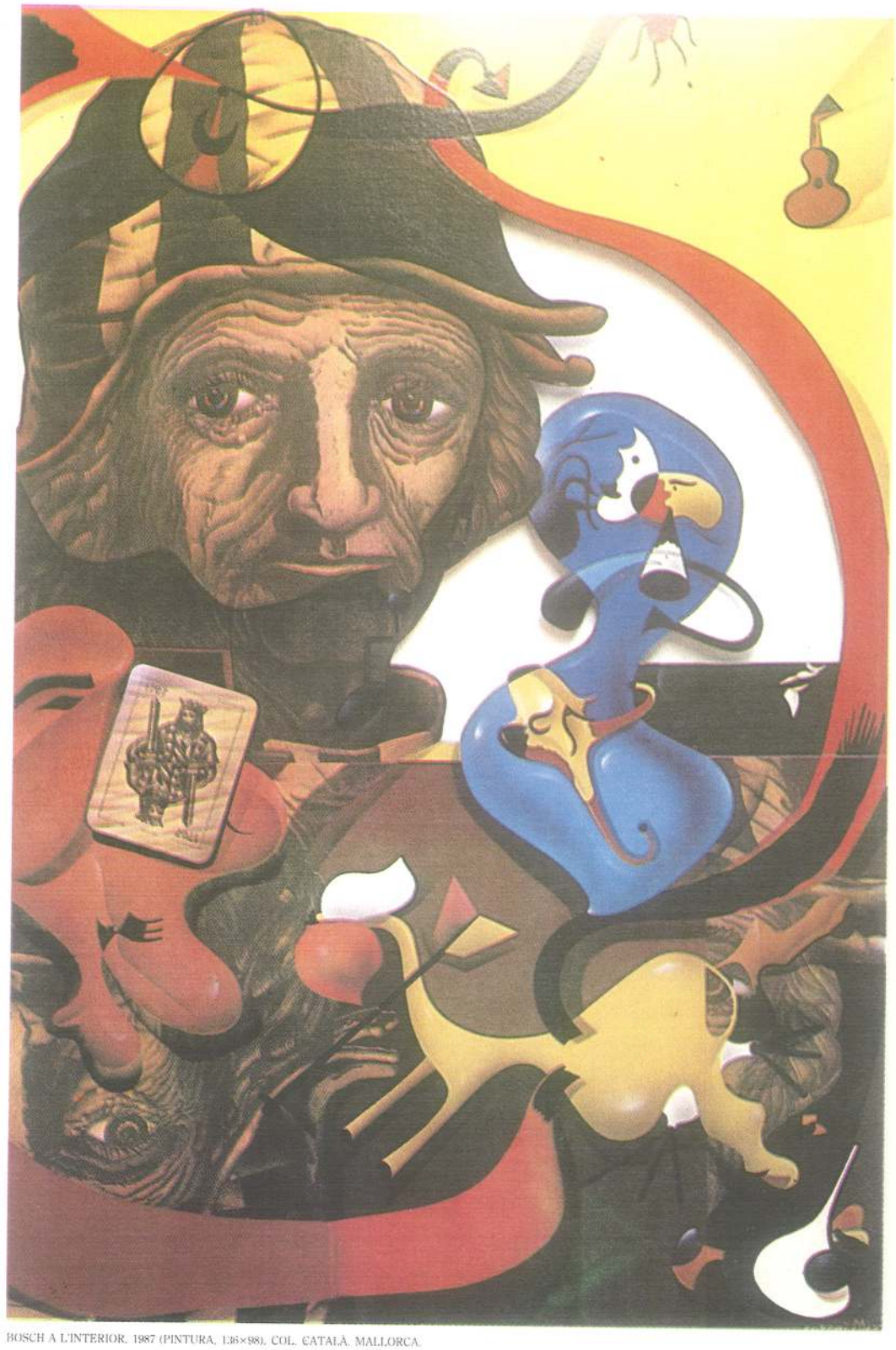
En aquest sentit, com hom sap, gran nombre de les polèmiques discussions mantigudes, sobretot fa una vintena d'anys, al voltant del caràcter lingüístic o no de certes manifestacions artístiques (especialment de tipus visual) tingueren precisament llur principal focus d'atenció en aquest tret autoreferencial que, d'una manera o altra —comptant amb la seua versatilitat— en el reducte més privilegiat del domini dels signes.

La pintura actual, a l'igual d'altres modalitats comunicatives, ha recorregut dintre d'aqueix destacat joc autorreflexiu a tota una àmplia gamma de licències retòriques per als seus rediments plàstics, entre les quals sobreeixen (sens dubte amb un gran marge d'utilització) les **cites** i les **referències** a d'altres imatges prèvies.

No es tracta sols de recórrer als més variats antecedents iconogràfics disponibles, sinó precisament de fer patents i explícites tals connexions, assumint i incorporant en la mateixa obra, acabada d'elaborar, tota la càrrega informativa que històricament les virtuals imatges referenciades, per la seua part, havien fet pròpia.

Amb tals recursos s'ha anat elaborant lentament —a través del museu imaginari que la història ens ofereix —tot un complex teixit de mutus enllaçaments referencials, trets de vegades prenys en llur factura d'iròniques intencions, homenatges conscientes a la memòria de l'ahir o subtils formes de reforços semàntics oferts com un joc revulsiu o elitista —segons els casos— a l'avisat espectador.

Antoni Miró, en la seua dilatada pràctica pictòrica, mostrà sempre una oberta preferència per aqueixos recursos metodològics que bussant en el llegat inconogràfic de la història universal —i l'espanyola en particular— possibilitaven, una vegada introduïdes les formes seleccionades en el nou context, altres diferents significacions, sorgides precisament pel directe enfrontament d'aquelles conegudes imatges (arteramente manipulades i extretes del museu col.lectiu) amb altres de marcada actualitat i —amb freqüencia— no exemptes i tampoc de cruesa i franc al.legat.



BOSCH A L'INTERIOR. 1987 (PINTURA, 136×98). COL. CATALÀ. MALLORCA.

UN REI A PARIS, 1987 (PINTURA, 98×68)

D'aquí la ironia, el joc metonímic, l'encoberta metàfora o el xoc sorgit de la comparança més descarnada que, sovint, ens sotgen des de les seves propostes plàstiques.

Parteix, doncs, Antoni Miró de l'horitzó cultural d'imatges que ens subministren els **mass media**. Fins i tot les que fan directa referència a obres clàssiques de la pintura ens arribar com filtrades pel mateixos mitjans de comunicació de masses: són ja fixades en la retina col.lectiva no com a obres mestres de l'art sinó com a imatges que podem trobar en la publicitat d'una revista, en l'envàs d'un producte, en les il.lustracions convencionals d'un text d'ensenyament o en les tanques que —quasi com baranetes del nostre trajecte quotidià pel la ciutat— ens acompanyen dia rere dia.

Es allí —en aqueix ampli repertori d'usos icònics— on les transposicions i jocs lingüistics es fan evidents per subratllar subreptíciament l'alt **standing** d'un producte o la llarga tradició d'una marca.

La lliçó mai no va passar desapercebuda —com tantes altres— a la pràctica artística, que hi anà incorporant estratègies diverses, pròpies del còmic o del domini cinematogràfic. A més, es clar, de les continues incitants propostes visuals que la vida quotidiana mateixa genera de forma persistent.

Seria il.lògic, en tal sentit, oblidar en aquest context el també eficaç rediment que aqueixos mateixos motius donaren en tota l'àmplia gamma d'opcions artístiques que abordaren el tema de la **crònica social** com a eix dels seus pressupostos creatius, fa tan sols algunes dècades.

Antoni Miró, adscrit en el seu moment a un d'aqueixos revulsius poètics, profundament instaurat a l'àrea del País Valencià, sempre va anar més enllà del escarits procediments formals i de les referències immediates al medi concret. Els objectes incorporats, els d'**après** que manllevava a la història, els signes autòctons que —com un element més— introduïa en les seues obre apuntaven primer de tot a un rerefons significatiu que desitjava facilitar l'encadenament simultani entre imatge i idea i, darrere d'aquest, com a esperó, s'albiraven els perfils de l'actitud existencial preconitzada. i fins i tot, sovint, s'endevinaven també els models immediats de l'acció.

Eren moments d'urgència. La història no per viscuda és oblidada. I de vegades, curiosament, es repeteix en altres marcs i distinsts mo-

RETRAT EQUESTRE. 1982-84 (PINTURA. 200×200. DÍPTIC). COL. PARTICULAR

tles, com si les seues enseyances estiguessen condemnades a ésser infructuoses. El teler de Penèlop sembla no reposar prou.

Sens dubte Antoni Miró ha anat depurant el seu quefer artístic, encara que les seues inquituds vitals, abocades també ara en altres bots, segueixen semblant-me —personalment— igual d'intenses i acceleradades.

Ha enriquit i variat aqueix repertori d'elements icònics i ha posat a punt altres codis d'elaboració —potser més sofisticats en la seua resultant i creixent polisémia—, pero curiosament podria amb facilitat i identificar-se el seu llenguatge entre molts d'altres.

Aqueix joc autoreferencial de la pintura, pres com a fonament del seu **fer**, roman constant. Els personatges extrets de la història s'incorporen —des de la finestra dels seus quadres, o des de la silueta exempta de llurs objectes escultòrics —a l'escena actual, per a participar-hi i per a observar-nos.

Existeix tot un **leit-motiv** de la "mirada" —junt al tema també représ de les "mans"— en moltes de les seues obres, així com una cura obsessiva per mantenir una certa "posa", quasi inusual en els seus personatges, que —tot i que idèntica en els seus trets generals a la font que la va subministrar com pertanyent a tals imatges— esdevé inquietant en la seua intencional rigidesa. Les Menines, Picasso, el Comnte-Duc, Innocenci X o la Duquessa d'Alba se'ns ofereixen com exemples de transposició obertament manipulada d'una lectura violenta. Són imatges que se'ns donen com va imatges (pictòriques) d'unes imatges (dels **mass media**) d'altres imatges (d'obres conegudes), carregades d'un bagatge històric indeleble que s'ha anat acumulant culturalment al seu voltant. I tots aquest nivells s'entrecreuen i compliquen en l'acumulació d'elements (tisores, pistoles, tubs de pintura, capells o adhesius) al voltant o sobre el personatge, descontextualitzat del **text** pictoric originari i introduït així en un medi estrany, barrejant-se amb grafismes del còmic, fumant una cigarreta o llutni símbols molt particulars.

Hom diria que es troben incomodes en la seua nova situació, reproduïts allí per un inexplicable atzar, sorpresos ells mateixos per les circumstàncies, en mig d'aqueixos cromatismes intencionalment tímbrics i homogenitzadors. Han perdut en llur extropolació d'un context a l'altre, les tècniques que en el seu origen els gestaren, per a passar —mesurats pel mateix arrasador— a aquesta nova galería de les mirades.

Cites i referències es combinen. Les unes literals, en aqueix entrecometes reproductiu tan persistent en Antoni Miró. Les altres, potser per la seua major subtilesa, sols s'apunten de biaix, obrint-se al lector de la imatge resultant com un joc de contrastos, deformacions o sinécdoques.

Les obres d'Antoni Miró, després d'estimular la percepció estètica, es transformen d'aquesta manera en **textos** saturats malèvolament de múltiples sentits. Llur fendit rerefons possibilita sempre lectures dife-

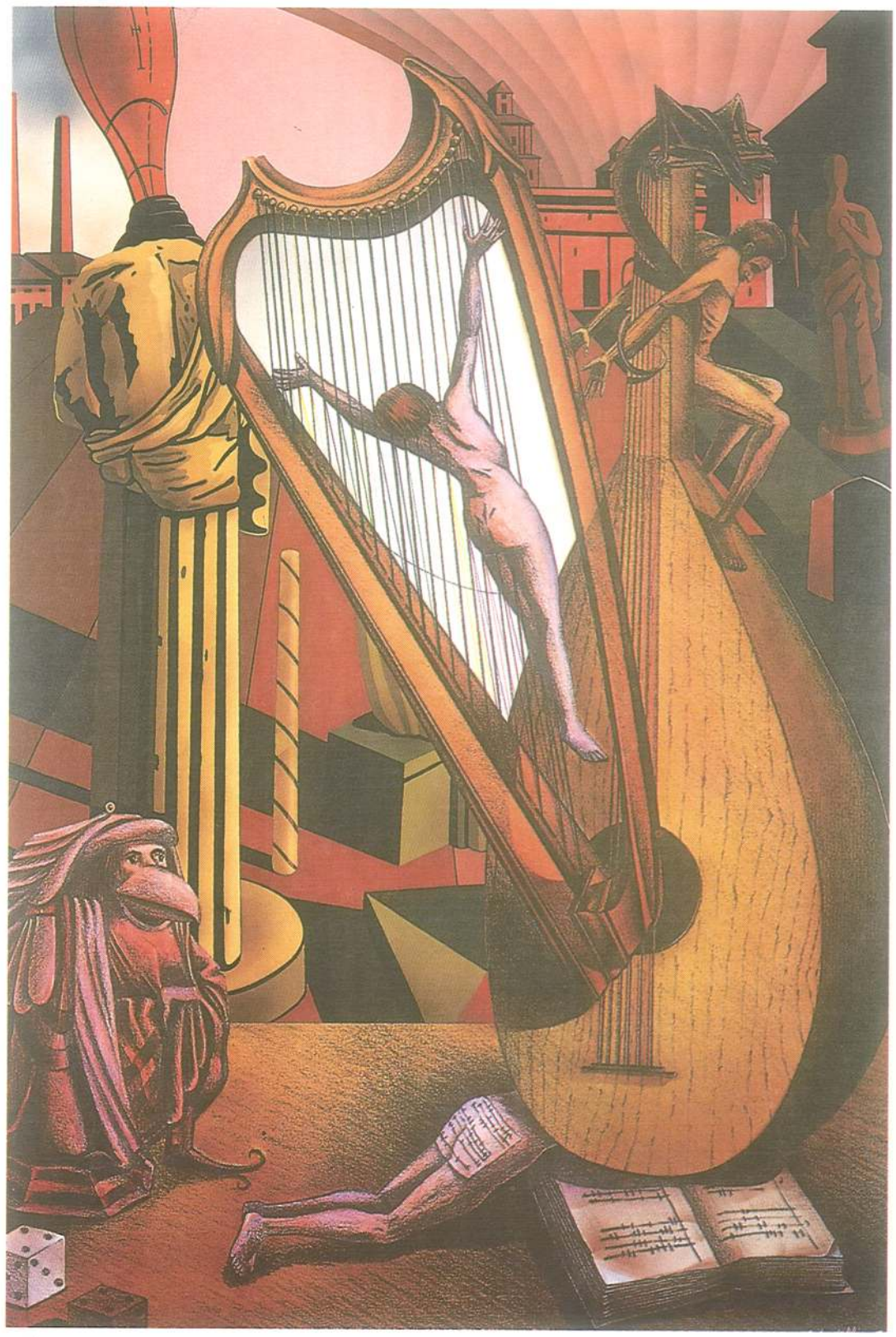
rents, on la ironia deixa pas, freqüentment, a la sàtira, i on la composició resultant porta constants apel.lacions a símbols aïllats, encarnats en objectes, emblemes o equívoques referències a estereotips culturals que "l'astúcia de la tradició" ha convertit històricament quasi en eterns, definitius i inamovibles.

Podria afirmar-se que Antoni Miró més aviat facilita **els elements** morfològics d'aquéixa lectura, a través de la puntual figuració que estilísticament l'obra auspicia, mentre que, tanmateix, oculta les claus de la **sintaxi** que els estructura i relaciona compositivament. Juxtaposant personatges, superposant objectes o aïllant fragments apel.la, en el conjunt de les seues sèries, precisament a la pròpia capacitat hermenèutica de l'espectador perquè, a partir d'aqueixa combinatòria d'elements, execute lliurement les seues respectives opcions de lectura.

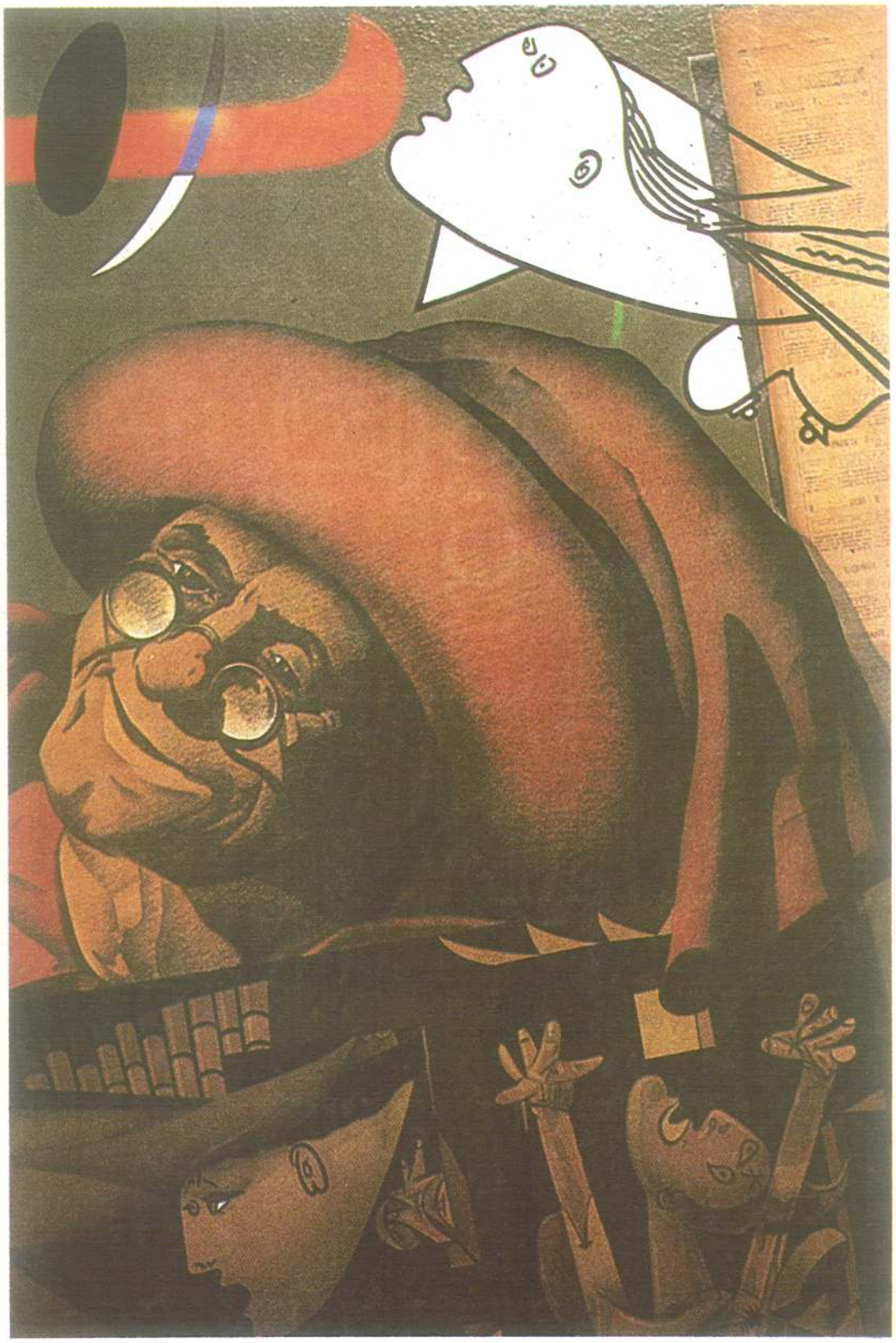
Seria, evidentment, un equívoc radical entendre tot això com un mer caprici conjuntural, com un **divertimento** lúdic o com una simple **boutade** realitzada a costa de la història de la mateixa pintura, sotmesa ara a relectura per Antoni Miró. Sens dubte serà, potser, més fàcil prenetrar en les entreteles de les seues intencions per qui participe vitalment del mateix context existencial de l'autor. Però aquí radica el repte reflexiu que, a uns i altres, ens llença amb les sues obres. No debades les claus de tota polivalència irònica s'entrellacen íntimament amb el correspondent horitzó cultural del qual broten.

Perquè no hem d'oblidar que, de fet, no existeix la ironia fora d'allò que és pròpiament humà. És a dir, que tot recurs irònic és, en la base, un mitjà comunicatiu intrínsecament i genuïna antropològic, encara que més aviat dirigit a la intel.ligència que a l'emotivitat i que, d'alguna manera, es sustenta en una arrel de caràcter social, ja que igual que altres categoritzacions estètiques que li són pròximes (tals com l'humor, la comicitat o la sàtira), la **vis** irònica exigeix un ressó col.lectiu en el seu fonament i en la seua manifestació. No es saboreja plenament en solitari. Li cal un cert horitzó social on produir-se i emmarcar-se. I a aqueix **blackground** és al que anteriorment ens referiem.

Hi ha més, però. Encara que només siga aquí esbossat es podria diferenciar l'existència de dos tipus de recursos irònics en la pintura d'Antoni Miró. Per un costat hi hauria la **ironia morfològica**, interna al seu propi llenguatge plàstic que selecciona elements a partir del repertori històric de la pintura, que tria un **modus operandi** especific



JARDÍ AMP ..ÚSA, 1987 (PINTURA, 98×68)



CIRUGIA A EUSKADI. 1986 (PINTURA. 98×68)

en el seu tractament cromàtic i en els seus procediments de contrastació compositiva. Es tractaria, doncs, d'un recurs irònic que es genera del propi llenguatge en els seus nivells constitutius i en la seua morfologia. I complementàriament hi hauria la **ironia referencial** que, prenent el llenguatge pictòric com a mitjà comunicatiu, és actualitzada en relació al medi cultural, polític i ideològic en què s'insereix —i d'on neix— la lectura del receptor.

Recorrent a una coneguda dicotomia lingüistica, podríem resumir aquesta dualitat, que hem apuntat al voltant de la ironia, dient que Antoni Miró desenvolupa tant les opcions iròniques en el pla de l'expressió plàstica (en el nivell dels mateixos recursos significants del seu llenguatge) com en el pla del corresponent contingut (en el nivell dels significats vehiculats en el virtual missatge de l'obra).

Hom diria, per tant, que en recòrrer Antoni Miró va molts mites de la història, intensifica, a la seua manera, llur desmitificació per a passar des de la ironia, com a **catarsi**, a l'actuació crítica com a objectiu paral.lel i indestriable de la vivència estètica.

En aquesta àmplia sèrie d'obres, que podria recollir-se sota l'epígraf genèric de **Pintar pintura**, és on exactament Antoni Miró ha enfasitzat més el seu recurs a la ironia, ja que en altres sèries precedents la urgència del seu missatge —sempre compromés amb la realitat present— més aviat apel.lava a l'immediat revulsiu testimonial de forma fins i tot més patent, donat sobretot el caràcter directament apel.latiu i comminatori dels seus propòsits plàstics d'alhores.

En aquest "pintar la pintura", que ha anat desenvolupant al llarg d'aquesta dècada dels vuitanta, és el joc autoreferencial (entés no lúdicament sinó com a estratègia combinatòria de recursos) el que es converteix en paràmetre bàsic del seu quefer pictòric, projectat sobre la mateixa història de la pintura i sobre el propi procés reflexiu que en aquest procediment genera.

És així com "la presa de consciència" davant la realitat circumdant, que des de la pintura Antoni Miró propicia, passa necessàriament i eficaç per una prèvia "presa de consciència de la mateixa pintura". Procès rellevant, sens dubte, que manté una vegada més estretament units els postulats de l'ètica i de l'estètica.

III

La sintanxi combinatòria, que utilitza en els seues obres, on s'entrecreuen elements dispars de mot diferent origen, no oculta el seu intern decantament cap a una sugerent "narrativitat", nascuda precisament —en la majoria dels casos— d'una topada buscada amb tota inteció. L'espai pictòric es constitueix així en un singular àmbit on, d'alguna manera, es desenvolupa un planificat encontre de múltiples referències, rere el qual no s'oculta tampoc el corresponent rerefons conceptuals.

La imatge visual es converteix, doncs, en frontissa dels valors plàstics, que pictòricament la constitueixen, i també dels virtuals valors vitals que promou. I tot això, per supost, no per atzar, sinó per la pormenoritzada selecció que, ja en la seua estudiada planificació prèvia, ha estat objecte.

En la seua immersió pel museu imaginari de la història de la pintura, Antoni Miró ha anant constituint "per al seu ús" un particular repertori de motius iconogràfics, als quals —com ja s'ha apuntat— sotmet a una sèrie de processos d'estructuració i manipulació. Que alguns d'ells frueixen —per a ell— d'una singular predilecció, és quelcom constatable fàcilment, en la mida en què àdhuc arriben a constituir cicles específics dins de certer sèries de la seua producció pintòrica.

Aqueix procés de selectivitat obeix, sens dubte, a motivacions dispars: en alguns casos és l'auditoria de l'obra, en altres la seua concreta rotunditat formal, a voltes el mateix tema incideix en la preferència, i tampoc és irrellevant, ni molt menys, la tradició que històricament haja pogut embolcallar una determinada herència i transmissió iconogràfica.

L'associació de motivacions, que amb tot allò calga establir respecte l'elaboració del repertori, dóna pas al posterior desenvolupament d'una no menys complexa trama de codis sintàctics, en què en bona part va a descansar l'entramat narratiu.

En realitat aquesta "posada en escena" de les imatges és una modalitat destacada del "muntatge" tot i que calga resoldre'l exclusivament a l'interior del pla pictòric, no pot ocultar la seua persistent vocació "centrífuga" manifestada, a pesar de tot, en la insistent apel.lació a referències, associacions i contrats.

Cojunturalment, i sols a mode d'exemplificació, podríem ara subratllar alguns dels recursos que, en aquest sentit, exercita Antoni Miró

KASPAROV, ESCACS I PERSONATGE. 1988 (PINTURA, 200×200, DÍPTIC)

en el seu quefer, tals com l'aplicació del "principi de l'espill" (reflexant parts de la imatge sobre si mateix, seguint el desenvolupament d'un eix vertical o horitzontal), el de la deformació (per ampliació, reducció o allargament), el de la superposició, paral.lelisme o seccionament respectiu de diverses imatges, el de la inclusió d'unes en altres o l'aplicació concreta de certs detalls, extrapolats d'uns motius, sobre d'altres, donant així pas a una rotunda alteració de la imatge assumida com a originari **leit-motiv** central de la composició.

En tot cas, totes aquestes estratègies compositives, les quals afecten per igual a la morfologia i la sintaxi de la imatge, obeeixen, abans

de tot, a una espècie de llei general que governa totalment el seus treballs: **la persistent cerca de contrasts a qualsevol nivell**, tot i que a pesar de l'aparent "objectivitat" i distanciament reflexiu que provoquen els seus quadres, consegueix dotar-los —de forma paral.lela i quasi subreptíciament— d'una estranya i inquietant força expressiva, mai no asimilable fàcilment a la pura emotivitat.

Sens dubte tal varietat d'estratègies, amb freqüencia simultàniament aplicada, donen lloc a una xarxa de complexes connexions que, per la seua part, Antoni Miró equilibra, introduïnt en la realització un cert esquematisme compositiu. Cal així mateix constatar que precisament en el desenvolupament evolutiu de la darrera sèrie de treballs del cicle "Pinteu pintura", es nota una major delectació en el tractament estrictament pictòric, sense cedir, no obstant, en els tetimonials interessos que han jalonat tota la seua trajectòria.

L'extranya obsessió de "Pinteu pintura" concita així —en el seu entorn— la història i el quotidià, l'herència que acompanya la nostra mirada i la memòria que justifica les nostres arrels, però el que fa precisament des del pla de l'experiència estètica, no sols com a vehicle sinó com valor aglutinador de tota aqueixa diversitat de nivells. A la fi ¿no consisteix en aqueix procés de síntesi, tan peculiar, el fenomen mateix de la comunicació artística?

Bon exemple ha donat, en tal sentit, Antoni Miró, no sols en el seu quefer estrictament pictòric, sinó, en igual mesura, en aqueix eficaç encontre de l'estètica del que és efímer i del testimoni històric que és el **cartell**, amb immediatesa funcional i amb àmplies possibilitats de desenvolupament artístic.

En realitat amb el gradual i fecund desenvolupament dels **mass media** la cultura artística contemporània ha vist ampliats, de forma simultània, els seus horitzons i problemes. I indubtablement l'àmbit de l'experiència visual pot considerar-se com un dels sectors culturals en els quals, amb major extensió i intensitat, s'han produït significatives transformacions, les quals han arribat, fins i tot, a la vida quotidiana.

El cartellisme, en tal sentit, com a fenomen cultural i destacat mitjà de comunicació, s'enquadra de ple dins d'aquesta accelerada i innovadora cojuntura històrica, típica del nostre segle, que ha afectat profundament la sensibilitat, els ressorts cognoscitius i, en general, les més

ARISTIDE ESGUARDANT A GALA. 1988 (PINTURA. 200×200. DÍPTIC)

diverses pautes del nostre comportament individual i social.

A ningú li estranyará, doncs, que l'interés desvetlat al voltant dels cartells i de les investigacions s'haja estés i diversificat interdisciplinàriament entre les diferents ciències humanes, tenint en compte sobre tot la seua versatilitat utilitària, les ámplies possibilitats experimentals i el singular caràcter desmitificador de l'objecte artístic en aquesta «época de la seua reproduccionalitat tècnica», com molt bé diria Walter Benjamín.

Precisament, l'actual reflexió s'ha vingut ocupant cada volta amb major rigor i sistematització d'aquest fenomen cartellista en la mida en

DALÍ, PLA I PERSPECTIVA. 1989 (PINTURA 200×200 DIPTIC)

què la pròpia pràctica significant desenvolupada pels artistes ha prestat atenció especial, dins de l'expansió de les arts gráfiques, a la realització de cartells. I —cal dir-ho— el nostre país ha comptat sempre, històricament, amb un nombre destacat d'excepcionals cartellistes. Aquí queden, com a fita i record, els noms de Josep Renau o Artur Ballester —entre tants— per confirmar-ho. Tanmateix, la tradició afortunadament no s'ha interromput, i bon exemple d'això és la present mostra d'aquesta vessant de l'obra d'Antoni Miró.

En aquesta modalitat de l'activitat plàstica es connecten indisociablement tant la **funció estètica** com la **funció social** del cartell a través

de les tècniques específiques de la seua elaboració, sempre en constant procés d'evolució. D'altra banda, s'ha de fer constar la «mutua» influència establerta bilateralment entre la pintura i els recursos característics, encara que no siga aquest el lloc idoni per atendre a la seua justificació. I ambdós fets converteixen en indiscutible la creixent necessitat de donar cabuda en la història de l'art al fenomen —i als productes— del cartellisme.

No obstant és dins de les coordenades d'una **teoria de la comunicació artística** on s'evidencia el paper que paradigmàticament exerceixen els cartells en la cultura visual de la nostra època. La seua **funció comminatòria**, el seu impacte perceptiu (reduplicat per la seua sempre estratègica ubicació al si del medi urbà), es converteix així en l'eix de la seua pregnància ideològica, de la seua eficàcia testimonial i de la seua pròpia acció divulgadora, publicitària o propagandista.

El mateix Antoni Miró no ha dubtat, arribat el cas, en exposar conjuntament la seua ámplia producció cartellística, el que, d'alguna manera, ha suposat recuperar la capacitat funcional de cada cartell concret com a document que recull i apuntala la nostra memòria històrica, **reactualizant** significativament aquella específica funció de comunicació inmediata i directa que va quedar agafada —en cada cas— en les concretes coordenades de la seua presència temporal i efímera entre nosaltres.

En realitat, quan es propicia, des del marc expositiu, aquesta nova forma d'apropiació col.lectiva del cartell, s'esta afegint el **valor exhibitiu i històric**, que n'és consubstancial a la utilitat del cartell com a objecte, un simultani **valor cultural** (de «culte» social) que reforça específica i unilateralment —des del seu enmarcament— el seu caràcter estètic. Curiosa i impenitent paradoxa que la dinàmica de la nostra organització sòcio-cultural consagra plenament, a la volta que de forma paral.lela supera aquell caràcter utilitari que un dia motivà la gestació del cartell com a objecte visual, destinat —en el cas de cadascun dels realizats per Antoni Miró, i impresos des del 1965 fins ara— per a actes culturals o per a esdeveniments de clar i eficient compromís polític.

En els seus diàlegs «comminatoris» amb la práctica artística, Antoni

Miró segueix mantenint, per la seua banda, el mateix temperament i orientacions revulsius. Si no hi ha mirades «transparents» ni tampoc interpretacions «asèptiques», ¿per què prescindir —sembla dir-nos— de tots els recursos que el llenguatge artístic posa en les nostres mans no sols per a desenrotllar la corresponent comunicació estètica sinó, en igual mida, per motivar —al seu recer— l'oportuna reflexió en els altres?

No estaria de més que s'abordara —en una lectura si no del tot heterodoxa, si inusual— l'última etapa de la trajectòria artística d'Antoni Miró des d'una perspectiva bastant diferent a les que fins ara s'han desenvolupat entorn del seu itinerari plàstic.

Amb aquesta finalitat voldria començar subratllant el rellevant paper que en les seues composicions —en especial en el ja ampli circle "Pinteu pintura", iniciat a principis d'aquesta dècada i encara en plena maduració sempre acompleix el tema dels "esguards". Si en altres sèries n'eren "els cossos" o "les mans" els principals motius de la seua atenció, diríem que en l'actualitat aquesta destacada funció denotativa s'encomana a la quasi ja irrenunciable —per a ell— temática de la mirada.

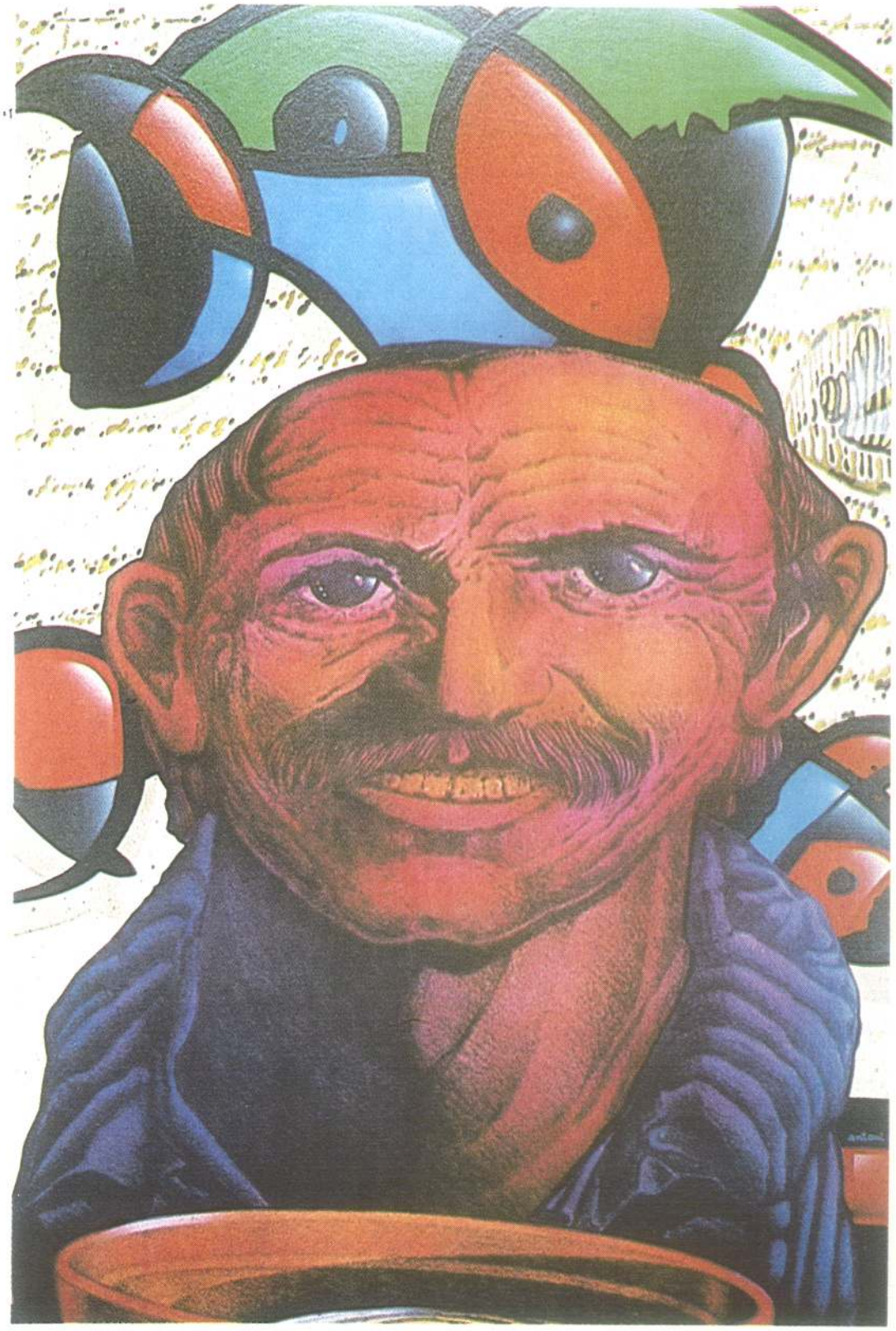
Sens dubte hi ha tot un llenguatge viu i expressiu que es genera a partir del cos en general o de les mans, en particular. Però encara és més eloqüent, profund i intens el llenguatge de la mirada. Ho sabem tots bé. I això potser és quelcom que no ha passat per alt a la investigació artística d'Antoni Miró.

En aquest sentit ben bé podria desenrrotllar-se tot un codi analític que arreplegara les opcions diverses, exercitades en el marc dels plantejaments pictòrics que en "Pintar pintura" s'actualitzen. Es una cosa temptadora, sens dubte, però no és, per descomptant, ni el moment ni el lloc per a dur a terme aquest treball hermenèutic. Ho guardarem a la cartera per a altres cirunstàncies.

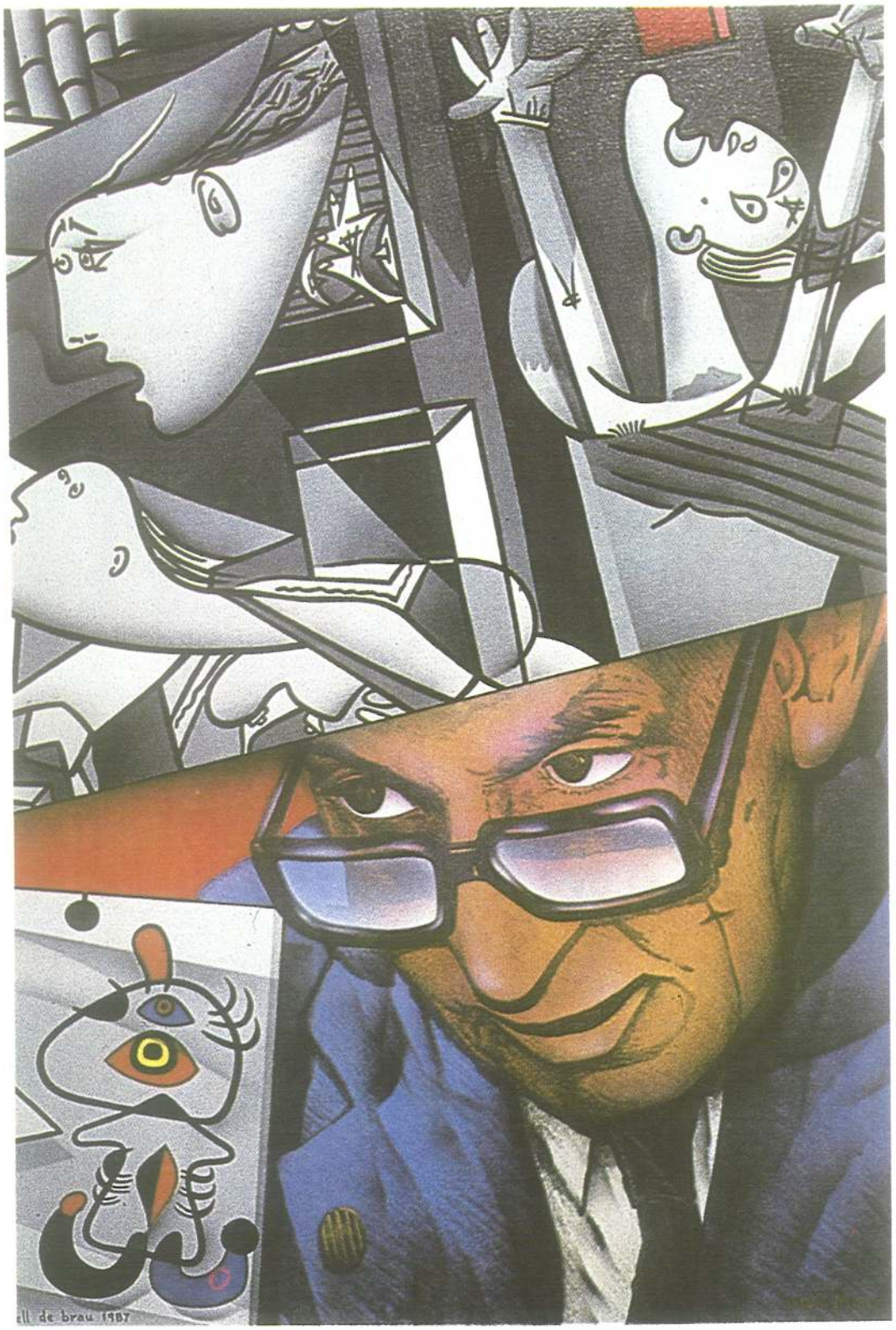
Però sí que voldria, si més no, donar pas —encara que superficialment ací— a certes referències d'eixa concreta perspectiva citada.

I començare deixant constància de què no es tracta exactament de plantejar una anàlisi de "continguts". La mirada és, així, molt més que un simple "tema", en la mesura en què es constitueix principalment en un joc de relacions dins del marc de cada obra, i inclús ens remiteix també fora d'ella.

La mirada dels altres expressa sempre un món interior: és, per tant, una finestra que s'obri cap a nosaltres. I nosaltres mateixos —com a



AMIC DE BACO, 1987 (PINTURA, 98×68)



PELL DE BRAU, 1987 (PINTURA, 98×68) COL. ORIOLA, ALCOI

espectadors— ens convertim en mirada. Però, al mateix temps, les mirades dels personatges estableixen relacions definitòries, per a la composició dels quadres.

Es tracta de descobrir i constatar el "tipus de mirada", tenint presents diversos paràmetres classificatoris, com ho són la seua pròpia expressivitat, el seu establiment de relacions amb els objectes, amb els personatges, amb les cites i referències pictòriques introduïdes en els quadres.

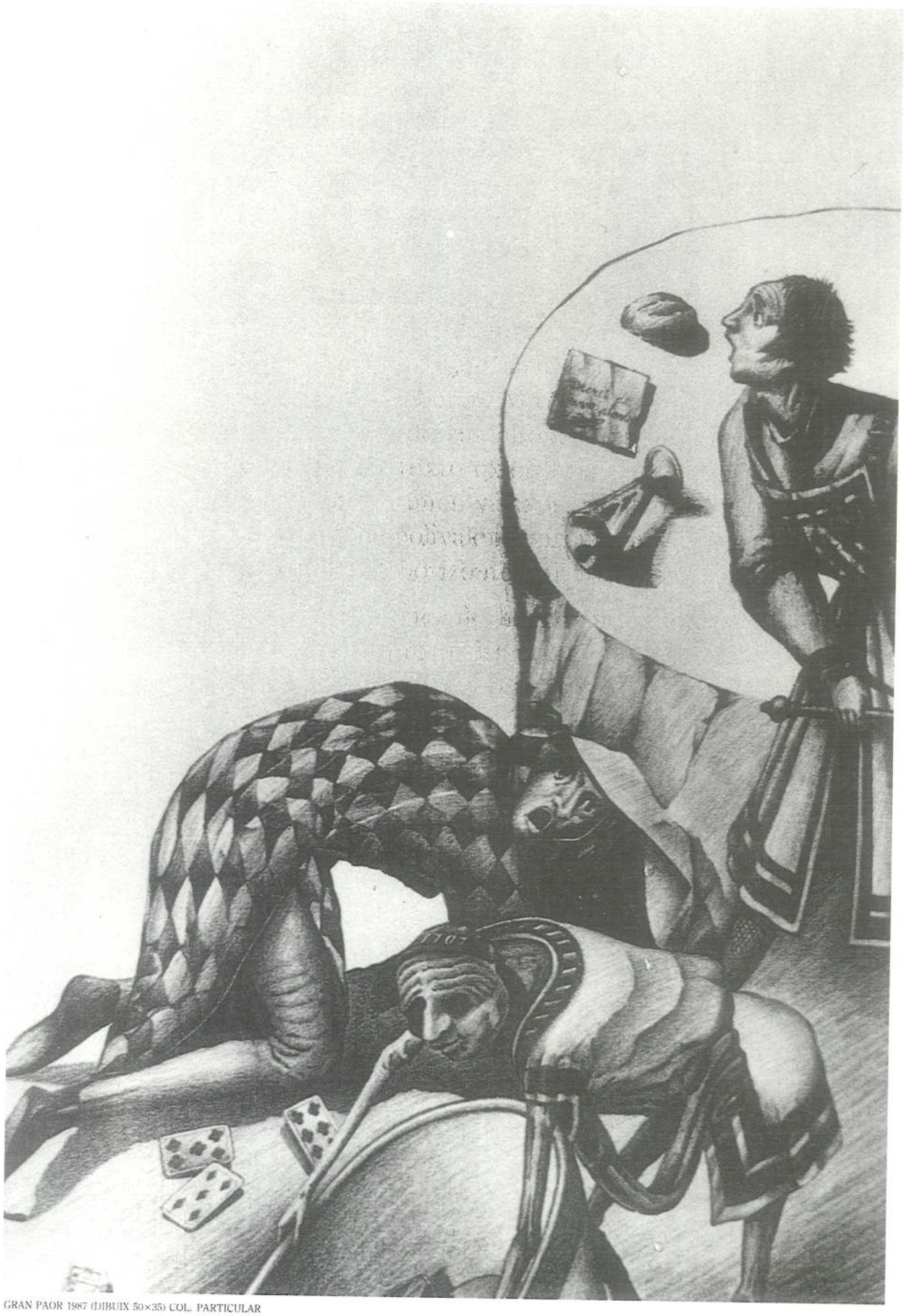
El no-mirar és, així mateix, profundament significatiu, igual que ho és també l'estar d'espatlles, el vigilar de reüll o el tenir la mirada perduda en el no-res. Hi ha mirades que "no hi veuen". Sens dubte és força diferent el mirar i el veure.

Allò interessant és que, a partir d'aquests supòsits, es poden desenrotllar, en la pintura mateixa, facetes expressives i vitals però també, i en idèntica mesura, hi ha lloc per a tota una sèrie de relacions formals i compositives. Por donar vida, ampliar o reduir l'espai vital de la pintura. Pot generar profunditat quan creua l'escena representada o penetra cap a un fons que simplement endevinem. Pot obrir la porta cap a l'espectador quan les pupiles del personatge ens persegueixen.

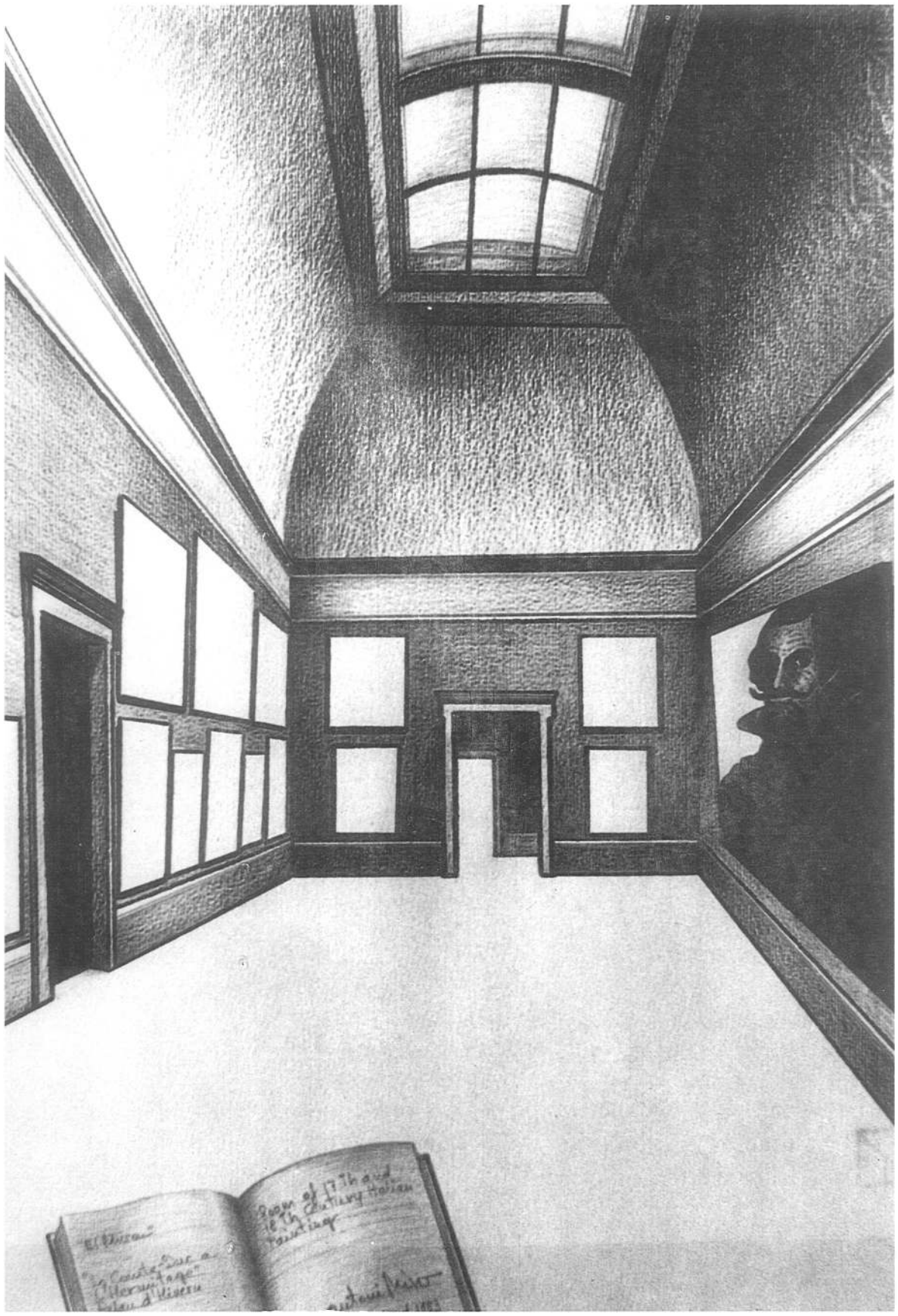
A més, la mateixa mirada es troba carregada d'història. Sens dubte, quan el "Conde-Duque" ens contempla d'arrapa i fuig, muntat en el seu cavall, la seua mirada està a anys llum de la mirada de Picasso o de la ganyota de Dalí. D'aquesta manera, la poètica de la mirada es desenvolupa a nivells múltiples, dóna lloc a diferents classes de valors estètics, vitals o històrics. Formes, relacions i claus compositives cobren distinta dinamicitat i protagonisme quan són plantejats des d'aquesta perspectiva que, com hem assenyalat, va molt més enllà del simple interès iconogràfic, per a incidir de manera inmediata en els valors plàstics i en el desenrotllament mateix del llenguatge artístic.

Les "mirades" d'Antoni Miró es converteixen en aquesta sèrie de "Pintar Pintura" —si més no a partir de la proposta de lectura que des d'aquestes línies oferim al lector— en l'autèntica clau explicativa dels seus darrers treballs, en els quals sembla realment obsessionat per subratllar l'existència de tota una sèrie de diàlegs visuals que recorre internament les seues obres per a, d'alguna manera, poder finalitzar, també, sobre el prosceni-marc de la pintura, tot esperant que nosaltres, igualment, en prenguem part —i partit-- en cadascun d'aqueixos "tête a tête".

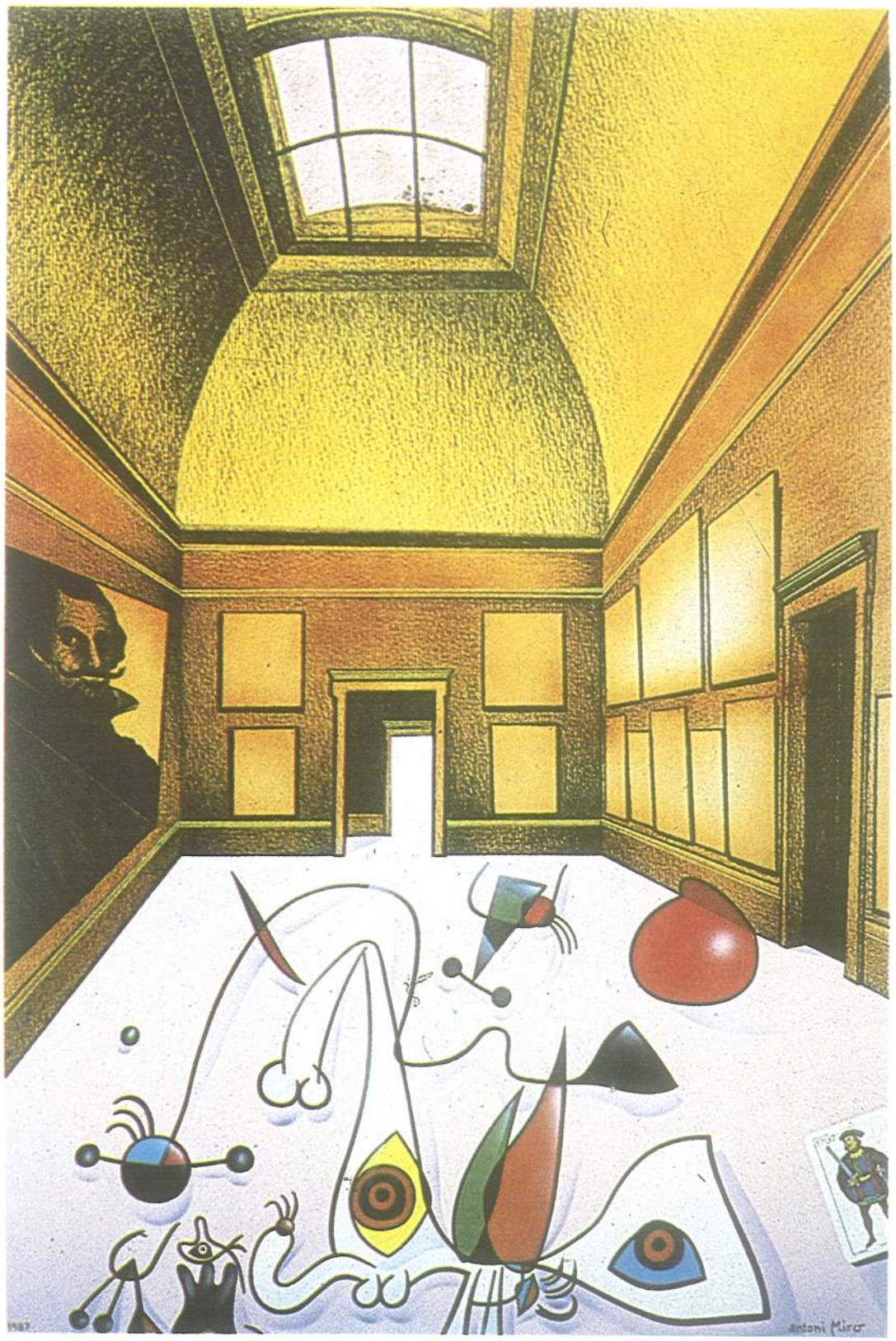
ELS TITELLAIRES, 1987 (PINTURA, 360×260, CARTELL) COL. PARTICULAR



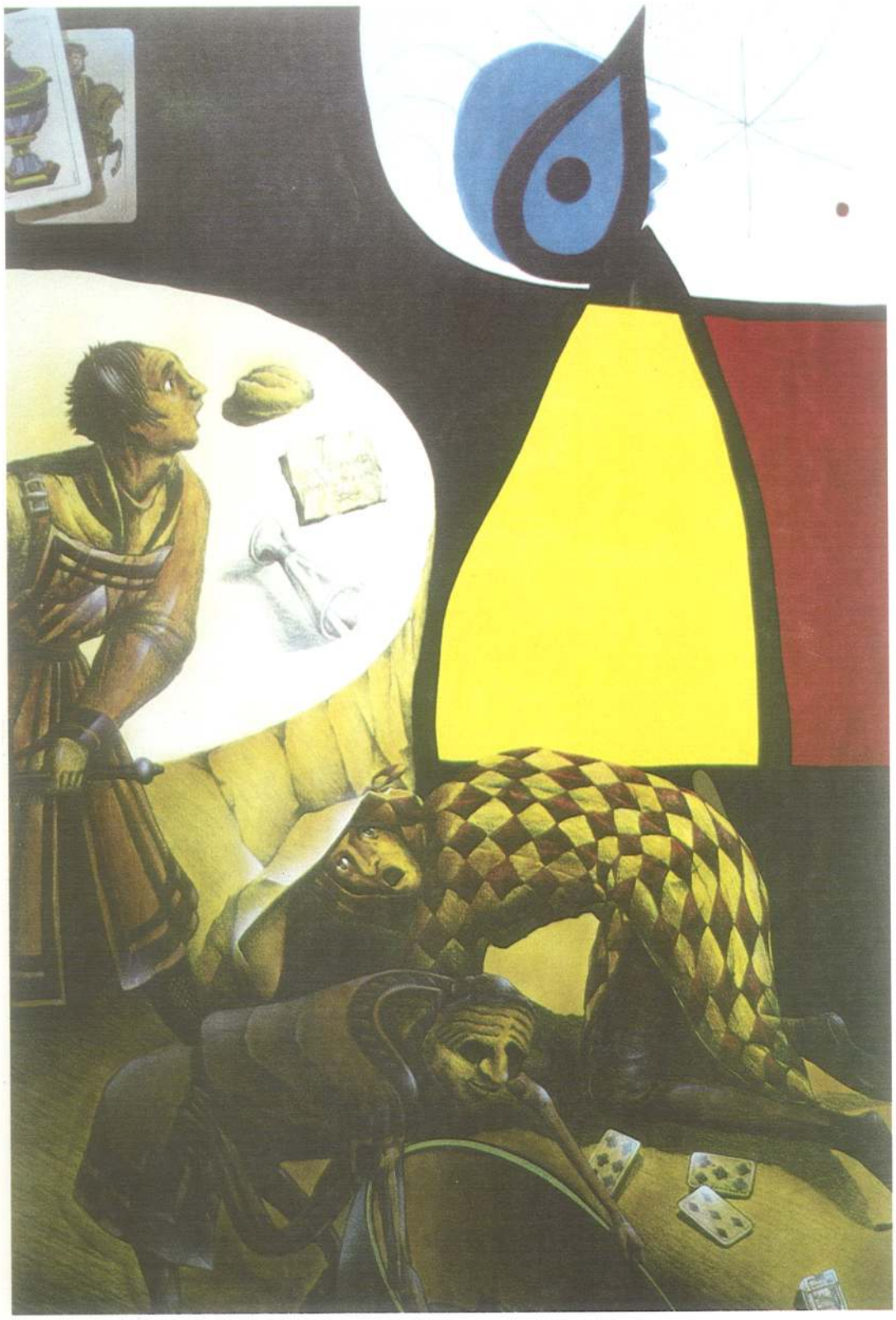
GRAN PAOR 1987 (DIBUIX 50×35) COL. PARTICULAR



LA COMTE-DUC A L'HERMITAGE 1983 (DIBUIX 34×24) COL. PARTICULAR



L'HERMITATGE, 1987 (PINTURA, 98×68)



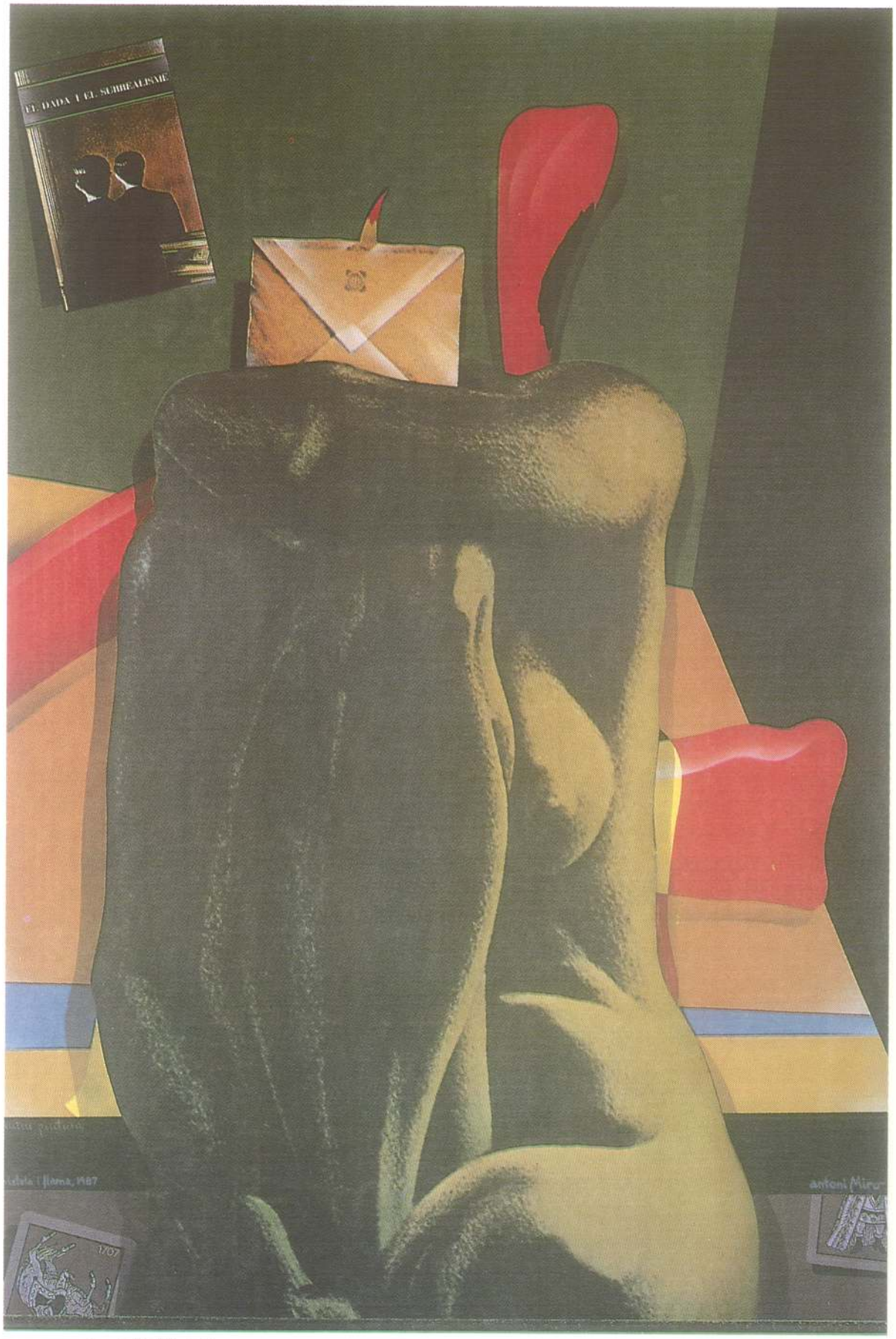
GRAN PAOR, 1987 (98×68). COL. J.A. CATALÀ, MALLORCA

Antoni Miro Alcoi-n jaio zen 1944an. Mas Sopalmo-n bizi da bere lanean. "Errealismo soziala"ren barruan kokatua dago bere artelan plastikoa; ezaugarritzat salaketa eta askatasunkarresia duela, beure herriaren sustraiak, beure nortasun kolektiboa birraurkitzeko borroka, alegia. 1.960an, Alcoi-Ko Udalak antolaturiko margo lehiaketan lehen saria irabazi zuen. 1965an Alcoiart Taldea sortu zuen Masia-rekin eta Mataix-ekin; 1972an, "Gruppo Denunzia, Rinaldi-rekin, Pacheco-rekin, Comencini-rekin eta De Santi-rekin, Brescia-n. 1964an, osatzen du "Les Nues" bere lehen sorta. 1966an, "La Fam". 1967an, "Els Bojos". 1968-69an "Vietnam" eta "Mort". 1970-71an, "realitats" eta "L'home". 1972an, "América Negra". 1973an, "L'home Avui" eta "El Dolar", "Les Llances, La "Senyera", "Llibertat d'Expressió" eta "Xile" azpi-sortez osatua. 1980tik aurrera, "Pinteu Pintura" doa zertzen. Kolekzio, galeria eta museo ugaritan ageri dira bere artelanak ikusgarri. 1969an, Berlin-go Verein Berliner kuns-tler-eko bazkide da. 1971n, Londres-eko Corner Academia Internacional de Autores-en bazkide ere egiten dela. 1972an, Londres-eko Paternoster Corner Academy-ko "Honoris Causa" bazkidetza eta urrezko medalla lortzen ditu. 1971an, Saint Paul-eko (Frantzian) "Maeght" Fundazio-ko bazkide activoa da. 1978an, Italiako akademiakide, urrezko medalla eta guzti, "Academia Italia delle Arti e del Lavoro". 1979an "Convegno Nazionale degli Artisti", Salsomaggiore-n (Italia-n). 1980an L'Academie Culturelle de France-ko aipamen berezia egiten dio, Paris-en. 1982an "Ente Siciliano Arte e Cultura" —ren medalla jasotzen du Sirakusa-n (Italian), 1983an Consejo Rector del Centro Municipal de Cultura-ko bazkide dugu Alcoi-n. 1984an "L'ambit d'Arts Plastiques del Congrés d'estudis"a gidatzen du Alcoi-n. "Grafik in der D.D.R.", Berlin-en (D.D.R.an) 1985an, "Monumentua", Herzog August Bibliothek-en (Alemania-n). 1987an, Symposium Intergrafik-87-ra Verband Bildender Kunstler der D.D.R.ak gonbidatua, Berlin-en.

ANTONI MIRÓ nace en Alcoi el 1944, vive y trabaja en el Mas Sopalmo. La constante de su obra plástica, situada dentro del «Realismo Social», es un grito de denuncia y de libertad, una lucha para el reencuentro popular de las raíces de su país, de su identidad colectiva. En 1960 recibe el primer premio de pintura del Ayuntamiento de Alcoi. En 1965 funda el Grupo Alcoiart, con Masià y Mataix; en 1972 el «Gruppo Denunzia», con Rinaldi, Pacheco, Comencini y De Santi en Brescia. En 1964 realiza la primera de sus series, «Les Nues». En 1966, «La Fam». En 1967, «Els Bojos». En 1968-69, «Vietnam» y «Mort». El 1970-71, «Realitats» y «L'Home». En 1972, «Amèrica Negra». En 1973, «L'Home Avui» y «El Dólar», compuesta de subsèries como «Les Llances», «La Senyera», «Llibertat d'Expressió» y «Xile». Desde 1980, «Pinteu Pintura», en proceso de realización. Sus obras están representadas en numerosas colecciones, galerías y museos. En 1969, miembro de Verein Berliner Kunstler de Berlín. En 1971, Diploma de Honor de la Corner Academy de Londres, miembro del Instituto y Academia Internacional de Autores de Panamá. En 1972, miembro «Honoris Causa» de «Paternoster Corner Academy» de Londres y medalla de oro. En 1974, miembro activo de la Fundación «Maeght» de Saint-Paul (Francia). En 1978, Academico de Italia con medalla de oro, «Accademia Italia delle Arti e del Lavoro». En 1979, invitado al «Convegno Nazionale degli Artisti», Salsomaggiore (Italia). En

1980, distinción de l'Academie Culturelle de France, París. En 1981, Director Mostra Cultural del País Valencià, Alcoi. Miembro titular de la Jeune Peinture-Jeune Expressión, París. En 1982, Medalla «Ente Siciliano Arte e Cultura», Siracusa (Italia). En 1983, Miembro del Consejo Rector del Centro Municipal de Cultura, Alcoi. En 1984, dirige «L'Ambit d'Arts Plàstiques del Congrés d'Estudis», Alcoi. Invitado a la «Grafik in der D.D.R.», .Intergrafik, Berlín (D.D.R.). En 1985, «Monument de la Pau», Ayuntamiento de Alcoi. Monumento «A Pau Casals», Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel (Alemania). En 1987, invitado al Symposium Intergrafik-87 por la Verband Bildender Kunstler der DDR, Berlín.

ANTONI MIRÒ nat a Alcoi el 1944, viu i treballa al Mas Sopalmo. La constant de la seua obra plàstica, situada dins de l'anomenat «Realisme Social», es un crit de denúncia, un clam per la llibertat, una lluita pel retrobament popular de les arrels del seu poble, de llur identitat col.lectiva. El 1960 rep el primer premi de pintura de L'Ajuntament d'Alcoi. El 1965 funda el Grup Alcoiart, amb Masià i Mataix i el 1972 el «Gruppo Denunzia», amb Rinaldi, Pacheco, Commencini i de Santi a Brescia. El 1964 realitza la primera de les seues sèries, «Les Nues». El 1966, «La Fam». El 1967, «Els Bojos», El 1968-69, «Vietnam» i «Mort». El 1970-71, «Realitats» i «L'Home». El 1972, «Amèrica Negra» i el 1973, «L'Home Avui», seguidament «El Dólar», que comporta altres sub-sèries com "Les Llances», «La Senyera», «Llibertat d'Expressió» i «Xile». Des del 1980 «Pinteu Pintura», que resta en ple procés d'el.laboració. Les seues obres estàn representades a nombroses col.leccions, galeries i museus de tot arreu. El 1969, membre de Verein Berliner Kunstler de Berlín. El 1971, Diploma d'Honor de la Corner Academy de Londres, membre de l'Institut i Acadèmia Internacional d'Autors de Panamá. El 1972, membre «Honoris Causa» de «Paternoster Corner Academy» de Londres i medalla d'or, el 1974, membre actiu de la Fundació Maeght de Saint-Paul (França). El 1978, Acadèmic d'Italia amb medalla d'or, «Accademia Italia delle Arti e del Lavoro». El 1979, invitat al «Convegno Nazionale degli Artisti», Salsomaggiore (Italia). El 1980, distinció de «l'Academie Culturelle de France». París. El 1981, Director Mostra Cultural del País Valencià, Alcoi. Membre titular de la Jeune Peinture —Jeune Expressión, París. El 1982, Medalla «Ente Siciliano Arte e Cultura», Siracusa (Italia). El 1983, Membrete del Consell Rector del Centre Municipal de Cultura, Alcoi. El 1984, dirigeix «L'Ambit d'Arts Plàstiques del Congrés d'Estudis», Alcoi. Invitat a la «Grafik in der DDR» Intergrafik, Berlín (DDR). El 1985, Monument de la Pau, Ajuntament d'Alcoi. Monument «A Pau Casals», Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel (Alemanya). En 1987, invitat al Simposi Intergrafik-87 per la Verband Bildender Künstler der DDR, Berlín.



EPISTOLA I FLAMA, 1987 (PINTURA, 98×68)

BAKAR-ERAKUSKETAK - EXPOSICIONES INDIVIDUALES - EXPOSICIONS INDIVIDUALS

1965: Sala CEA (Alcoiart-1), gener, ALCOI.- Sala CEA, juny, ALCOI.- Salons Els Àngels, juliol, DÉNIA.- Soterrani Medieval, agost, POLOP.- Pressó Segle XII, setembre, GUADALEST.- Montmartre, setembre-octubre, PARIS (França).- Casa Múrcia-Albacete, VALÈNCIA.

1966: Cercle Industrial, maig, ALCOI.- Elia Galeria, juny, DÉNIA.- Soterrani Medieval, agost-setembre, POLOP.

1967: Sala Premsa, març-abril, VALÈNCIA.- Casa Municipal de Cultura, juliol, ALCOI.- Soterrani Medieval, agost-setembre, POLOP.- Sala FAIC, octubre, GANDIA.- Caixa d'Estalvis SE., novembre, MURCIA.- Sala IT, novembre, TARRAGONA.- Sala CAP, novembre, ALACANT.- Museu Municipal, desembre, MATARÓ.- Galeria Àgora, desembre, BARCELONA.

1968: Galeria d'Art, 6 Presències, abril-maig, ALCOI.- Soterrani Medieval, Estiu, POLOP.- Galeria Niu d'Art, juliol, LA VILA JOIOSA.- Sala Rotonda «Art del poble per al poble», V Congrès LF, agost, ALCOI.- Woodstock Gallery, novembre-desembre, LONDRES (Anglaterra).

1969: Galeria Polop, juliol, POLOP.- Shepherd House, agost, CHADDERTON (Anglaterra).- Galeria Elia, setembre, DÉNIA.- Central Hotel, setembre, DOVER (Anglaterra).- Mostra simultània: UNESCO, Casa de Cultura, Reconquista, desembre, ALCOI.

1970: Galaria CAP, febrer, ALACANT.- Caixa d'Estalvis NSD, març, ELX.- Galeria CAP, abril, XIXONA.- Galeria Polop, Estiu, POLOP.- Galeria Darhim, juliol, BENIDORM.- Hotel Azor, agost, BENICÁSIM.- Galeria Porcar, setembre, CASTELLÓ.

1971: Sala CASE, març, MURCIA.- Club Pueblo, març-abril, MADRID.- Sala CASE, juliol, ALBUFERETA.- Sala CASE, juliol, BENIDORM.- Galeria 3, agost, ALTEA.-Discoteca Mussol, desembre, ALCOI.

1972: Galeria Novart, abril, MADRID.- Galleria della Francesca, maig, FORLI (Itàlia).- «América Negra», mostra i espectacle, Novart, maig, MADRID.- Galleria Bogarelli, maig-juny (Alcoiart-55), CASTIGLIONE (itàlia).- BH Corner Gallery «Five Man Exhibition», LONDRES (Anglaterra).- Galeria Alcoiart, desembre, ALTEA.

1973: Galerie Multiples, febrer, MARSELLA (França).- Galeria Aritza, abril, BILBAO.- Sala Besaya, maig, SANTANDER.- Art Alacant, novembre-desembre, ALACANT.- Simultània Galeria Capitol i Sala UNESCO, desembre, ALCOI.- Galeria Alcoiarts, desembre-gener, ALTEA.

1974: Sala Provincia, març, LLEÓ.- Galleria Lo Spazio, març-abril, BRESCIA (Itàlia).- Palau Provincial, novembre, MÀLAGA.

1975: Galeria Aritza, maig-juny, BILBAO.- Galleria Trazos-2, juny-juliol, SANTANDER.- Galeria Alcoiarts, agost, ALTEA.- Grafikkabinett, setembre, HAGEN (Alemanya).- Galeria Cànem, octubre, CASTELLÓ.

1976: Spanish-American Cultural, febrer-març NEW BRITAIN, Connecticut (USA).- Sala d'Exposicions de l'Ajuntament de Sueca, març, SUECA.- Altos (permanent), ALACANT.- Crida Galeria, desembre-gener, ALCOI.

1977: Sala Gaudí, març-abril, BARCELONA.- Ajuntament de Monòver, mostra retrospectiva, setembre, MONÒVER.- Galeria La Fona. novembre-desembre, OLIVA.- Galeria Alcoiarts, desembre, ALTEA.

1978: Fabrik K 14, graphic-retrospektive, gener-febrer, OBERHAUSEN (Alemanya).- Museu d'Art Contemporani de Sevilla, mostra retrospectiva, maig, SEVILLA.- Caixa d'Estalvis d'Alacant i Múrcia, Consells Populars de C.C., maig, MURO.- Galeria Montgó, juliol, DÉNIA.

1979: Saletta Esposizione Rinascita, octubre, BRESCIA (Itàlia).- Galeria Alcoiarts, Estiu, ALTEA.- Sala Cau d'Art, desembre-gener, ELX.

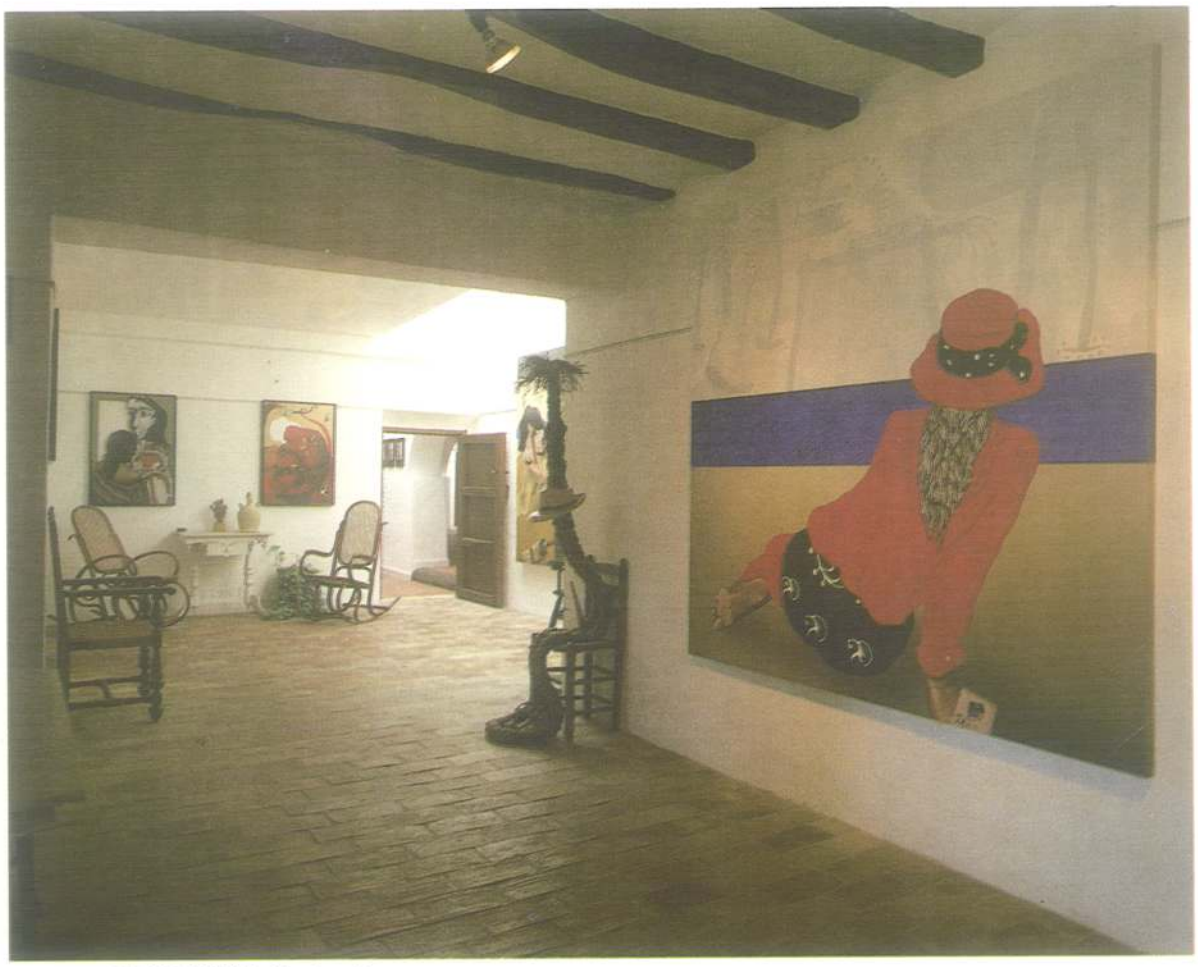
1980: Caixa d'Estalvis d'Alacant i Múrcia, «Les Llances», març, ALCOI.- Sala Canigó, març-abril, ALCOI.- Biblioteca di Carfenedolo, Mostra gráfica, març, CARFENEDOLO (Itàlia).- Galeria 11, abril-maig, ALACANT.- La Casa, Galeria d'Art, Mostra retrospectiva, juny-juliol, LA VILA JOIOSA.- Galeria La Fona, juliol, OLIVA.- Galeria Alcoiarts, agost-setembre, ALTEA.- Sala d'Exposicions de l'Ajuntament. Homenatge a Salvador Espriu (amb Azorín), setembre, LA NUCIA.

1981: Galeria Àmbito, Amics de la Cultura del País Valencià, desembre, MADRID.

1982: Graphic-Retrospektive, kulturverein der Katalanish Sprechenden, maig-juny, HANNOVER (Alemanya).- Roncalli Haus, Mostra retrospectiva, agost, WOLFENBUTTEL (Alemanya).- Museo Etnogràfico Tiranese, agost, TIRANO (Itália).

1983: Centre Municipal de Cultura, «El Cartell», juny, ALCOI.- Giardini di Via dei Mille, Cile, juliol, BRESCIA (Itália).- Mostra Sigmund Freud (IPAC), Palau de Congresos, Hotel Melià-Castilla, juliol, MADRID.- Festival de l'Unità, Cile, juliol, BERGAMO (Itàlia).- Circolo Culturale di Brescia, Cile, agost, BRESCIA (Itàlia).- Sala de Cristal, Ajuntament de València, Mostra retrospectiva «Xile X Anys», setembre, VALÈNCIA.- Saló d'Actes, «El Cartell», Exm. Ajuntament, setembre, LA VALL DE GALLINERA.- Centre Social i Cultural, «El Cartell», setembre, TAVERNES DE VALLDIGNA.- Sala Morquera, «El Cartell», Exm. Ajuntament, octubre, CREVILLENT.- Sala de Casino, «El Cartell, Xile, Freud», octubre, XIXONA.- Presso la S.L. Malzanini del PCI, Cile, 1973-83, octubre, BRESCIA (Itàlia).

1984: Sala CAAM, «El Cartell», Ajuntament, gener, MURO.- Sala Caixa Rural, «El Cartell», Ajuntament, febrer, VILA-REAL.- Palau de Congresos, «Freud», abril, BARCELONA.- Zentrum am Buck, «Zu Ehren Salvador Espriu», novembre-desembre, WIN-



TERTHUR (Suïssa).

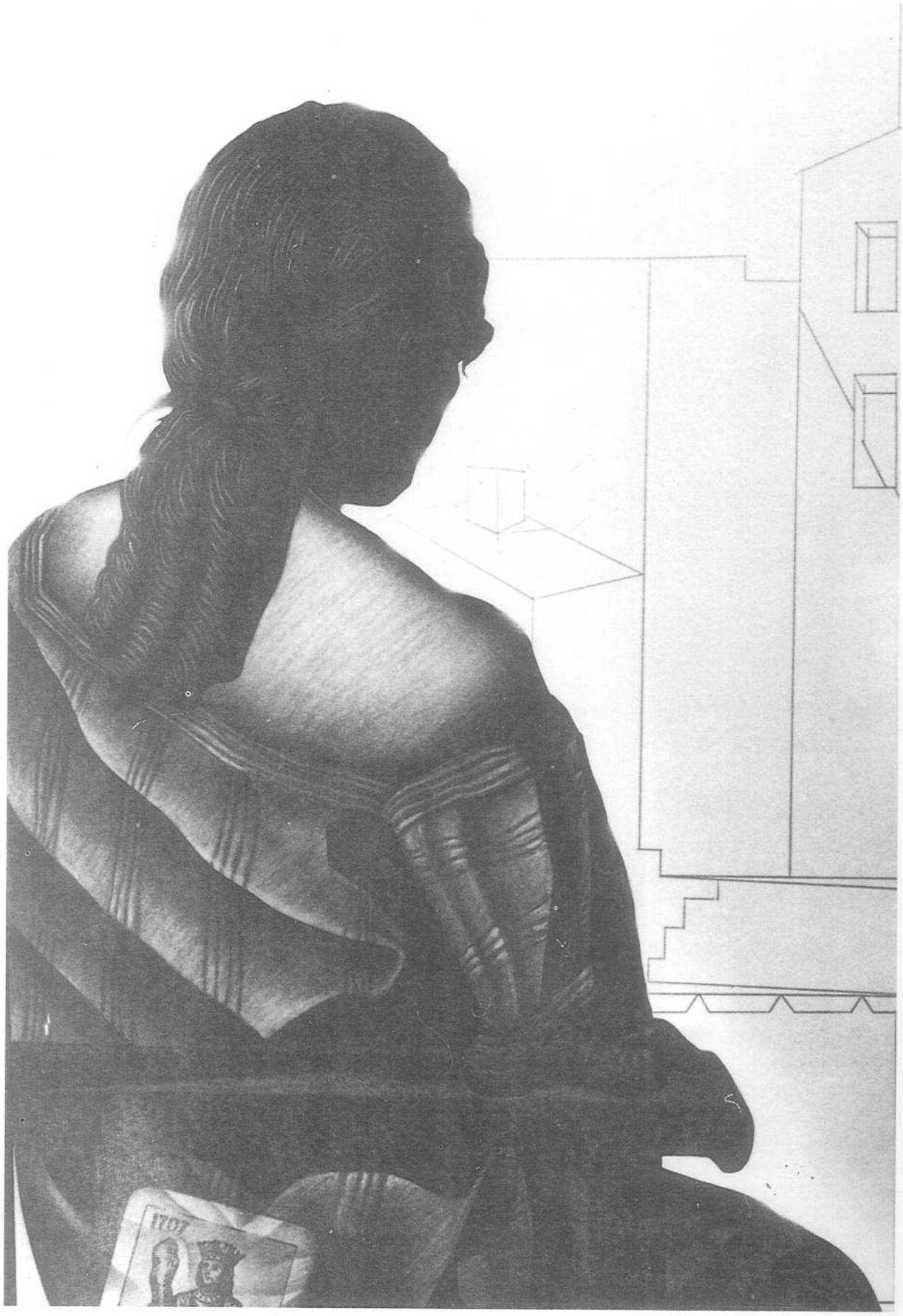
1985: Congres Centrum Hamburg, «Freud tot Freud», IPAC, juliol-agost, HAMBURG (Alemanya).- L'Arte a Stampa, Raffinatezza Antica i Moderna, octubre, BRESCIA (Itàlia).

1986: Art Expo Montreal, «Hommage à Pablo Serrano», «Pinteu Pintura», agost, MONTREAL (Canadá).- Galeria Cànem, «Pinteu Pintura», novembre-desembre, CASTELLÓ.- Moorkens Art Gallery, «Hommage a Salvador Espriu», Nouvelles Perspectives, desembre-gener, BRUXELLES (Bélgica).

1987: Wang Belgium Art Gallery «Hommage a Eusebi Sempere», «Pinteu Pintura», organise par le CEICA, febrer-abril, BRUSSEL (Bélgica).- Sala UNESCO, «El Cartell», gener-febrer, ALCOI.- Escola de Batoi, gravats "Pinteu Pintura", maig-juny, ALCOI.- Simultània Sales Esplà i Major de CAIXALACANT, «Pinteu Pintura», octubre-novembre, ALACANT.- Centre Cultural Sant Josep (Ajuntament d'Elx i CEPA), «Pinteu Pintura», desembre-gener, ELX.

1988: Centre Cultural de la Vila d'Ibi, Ajuntament d'ibi i CEPA, «Pinteu Pintura», febrer-març, IBI.- Museu de l'Almodí (Ajuntament de Xàtiva i Conselleria de Cultura), «Pinteu Pintura», maig-juny, XÁTIVA. —Kleineren Galerie, Graphische Austellung, Verband Bildener Kunstler der DDR, maig, EISLEBEN (DDR). -Centre Municipal de Cultura, Pinteu Pintura, octubre-novembre, ALCOI.-Sala Caixalacant, "Pinteu Pintura Dibuix", octubre-novembre, ALCOI.- Mercat d'Abasts, mostra "el Cartell", festa "Nuevo-Rumbo", novembre, VALÈNCIA.-Kulturhausgalerie, Graphik Retrospektive, tardor, SCHWARZHEIDE (DDR).

1989: Ajuntament d'Alcoi, Expo.Cartell, abril, ALCOI, -Liceu Renouvier, Universitat Catalana d'Estiu, agost, PRADA (Catalunya).- San Telmo Museoa, "Diàlegs-Pinteu Pintura, 1980-89", setembre-octubre, San Sebastian DONOSTIA.



DALÍ S.L. 1987 (PINTURA 98×68) COL. CANEM, CASTELLÓ

SARIAK LEHIAKETAK - PREMIOS CERTAMENES - PREMIS CERTAMENS

1960: VII Mostra de Pintura, Escultura i Dibuix, 1r. Premi, Excm. Ajuntament d'ALCOI.

1961: XVIII Exposició d'Art, 3r. Premi, ALACANT.

1962: Primer Certamen Nacional d'Arts Plàstiques, ALACANT.- Certamen de Pintura, 1r. Premi, ALACANT.- Menció Honorífica al Certamen d'Art, ALACANT.

1963: VIII Exposició de Pintura CEA, Premi Brotons, ALCOI.- Selecció certàmens a MADRID.

1964: VI Certamen d'Art, 2n. Premi, ALACANT.

1965: V Saló de Tardor, Premi de la CAP, ALCOI.- VII Saló de Març, Museu Hist., VALÈNCIA.

1966: Casa Municipal de Cultura, Saló de Tardor, ALCOI.

1967: I Bienal de Pintura, Exm. Ajuntament, ALCOI.- VIII Saló de Març, VALÈNCIA.- VII Saló de Tardor, 2n. Premi, Casa Municipal de Cultura, ALCOI.

1968: IX Saló de Març, Art. Actual, VALÈNCIA.- I Exposició Pintors Espanyols, CIEZA.

1969: II Bienal Internacional de Pintura. ALCOI.- X Saló de Març, Art. Actual, VALÈNCIA.- Certamen Diputació Provincial «Castell de Santa Bárbara», adquisició d'obra. ALACANT.- VIII Premi de Dibuix «Joan Miró», Palau de la Virreina, BARCELONA.- The Dover Carnival, DOVER (Anglaterra).- VIII Saló de Tardor, Premi CMC, ALCOI.

1970: XI Salón de Març, VALÈNCIA.- IX Premi Internacional de Dibuix «Joan Miró», Col. d'Arquitectes, BARCELONA.- Certamen Arts Plàstiques «Castell de Santa Bárbara», adquisició d'obres Museu, ALACANT.- XXVII Exposició de Pintura SOGORB.- Finalista Premi «Tina», BENIDORM.- VII Saló Nacional de Pintura, MURCIA.

1971: III Bienal Internacional de Pintura, adquisició d'obra, fons del Museu, ALCOI.- I Certamen de Pintura Mural, ALTEA.- XII Saló de Març, VALÈNCIA.- III Bienale Internationale de Merignac, MERIGNAC (França).- X Premi de Dibuix «Joan Miró», Col. d'Arquitectes, BARCELONA.- Galeria Adrià, BARCELONA.- PAA Culturals, GIRONA.- B.H. Corner Gallery, «Saló Internacional d'Hivern», Diploma d'Honor, LONDRES (Anglaterra).

1972: XI Premi Internacional de Dibuix «Joan Miró», BARCELONA.- II Mostra Internazionale di Pittura e Grafica, Medalla d'Or i Diploma. Teatre Sala Dante, NOTO (Itàlia).- Mostra Premis, SICÍLIA (Itàlia).- Deixa de participar a certamen.

1973: No participa a certàmens de tipus competitiu.

1974: Vtz. International Print Biennale, CRACÒVIA (Polònia).- I Saló de Primavera, Medalla de Plata, VALÈNCIA.- I Certamen Internacional de Pintura, MALLORCA.- Ibizagrafic-74, Museu d'Art Contemporani, EIVISSA.- IV Bienale Internationale de Merignac, MERIGNAC (França).- XIII Premi Internacional de Dibuix «Joan Miró», BARCELONA.- I Bienal Nacional de Pintura, OSCA.- IV Saló de Tardor, 1ª Menció i Medalla de Bronze, SAGUNT.- Premi de Pintura «Fundació Güell», BARCELONA.- Ora e sempre resistenza, Palazzo del Turismo, MILÀ (Italia).- Mostra Internacional d'Arts Gràfiques, Menció Honorifica, VALENCIA.

1975: Ora e sempre resistenza, Circolo di Via De Amicis, MILÀ (Itàlia).- II Certamen Internacional, MALLORCA.- Premis Sèrie, MADRID.- II Certamen Nacional de Pintura, TEROL.- V Bienal Internacional de l'Esport, 1ª Medalla, VALÈNCIA.- II Premi de Dibuix «Sant Jordi», BARCELONA.- XIV Premi Internacional «Joan Miró», BARCELONA.- Paix-75-30-ONU, Pavillon d'Art Slovenj Gradec, SLOVENIE (lugoslà-

via).- I Bienal de Pintura Contemporània, BARCELONA.- V Saló de Tardor de Pintura, 1r. Premi, Medalla d'Or, SAGUNT.- III Bienal Provincial de León, LLEÓ.- Concurs Nacional de Pintura, Finalista, ALCOI.

1976: VI Miedzynarodove Biennale Grafikikraków, CRACÒVIA (Polònia).- Convocatòria d'Arts Plàstiques, adquisició d'obra per a Museu Diputació Provincial, ALACANT.- Ibizagrafic-76, Museu d'Art Contemporani, EIVISSA.- I Certamen Internacional de Lanzarote, LANZAROTE (Canàries).- I Certamen de Pintura, PEGO.- II Bienal d'Art. PONTEVEDRA.- I Bienal Nacional d'Art, Medalla Commemorativa, OVIEDO.

1977: Premio Nazionale di Pittura, Centro de Arte Elba, 1r. Trofeu Elba, PALERMO (Itàlia).- Mostra Palacio de Manzanares el Real, MADRID.

1978: VI Premio Internazionale di Grafica del Pomero, RHO (Itàlia).- 7 Bienale Internationale de la Gravure, CRACÒVIA (Polònia).

1979: Grafik Biennale Heidelberg, HEILDELBERG (Alemanya).

1980: VIII Miedzynarodove Biennale Grafikikraków, CRACÒVIA (Polònia).

1982: La X Bienal d'Eivissa, Ibizagrafic-82, Museu d'Art Contemporani, EIVISSA.— Piccola Europa, XXXII Rasegna di Pittura, Scultura, Grafica, Musei d'Arte Moderno, Premi de Gravat «Universitat d'Urbino», Sassoferrato, ANCONA (Itàlia).— Salon d'Automne 82, Palais des Congres, Medalla de Plata, MARSELLA (França).— Premio Internazionale Carducci de Belle Arti, FLORÈNCIA (Itàlia).— Prima Biennale Internazionale. Ente Siciliano Arte e Cultura, Medalla d'Or i Diploma, SIRACUSA (Itàlia).

1983: Salon International d'automne, AIX-EN-PROVENCE (França).— XI Premio Internazionale di Grafica del Pomero, RHO, MILÀ (Itàlia).— Salon International d'Avignon,

Chapelle Saint Benezet, Menció Especial del Jurat, AVIGNON (França).— Salon International d'Evian, EVIAN (França).— XXXIII Rasegna Pittura, Grafica «Piccola Europa», Sassoferrato, ANCONA (Itàlia).— Primo Premio Internazionale «Gagliagudo», ALESSANDRIA (Itàlia).— Premio Internazionale di Mòdena, Placa i Diploma, MÒDENA (Itàlia).

1984: Intergrafik-84, Internationale Triennale Engagierter, Grafik in der DDr. BERLÍN (Alemanya).— Kinema-84, Audiovisual «Els Bojos-66», premiat, ALCOI.

1985: Medalla I Miedzynarodowe Triennale Sztuki «Prezeciw Wojnie», Panstwore Muzeum na Majdanku, LUBLIN (Polonia).— Medalla Aurea Oro i Diploma Premio «Città di Roma», ROMA (Itàlia).— 35 Salon de la Jeune Peinture - Jeune Expression, PARIS (França).

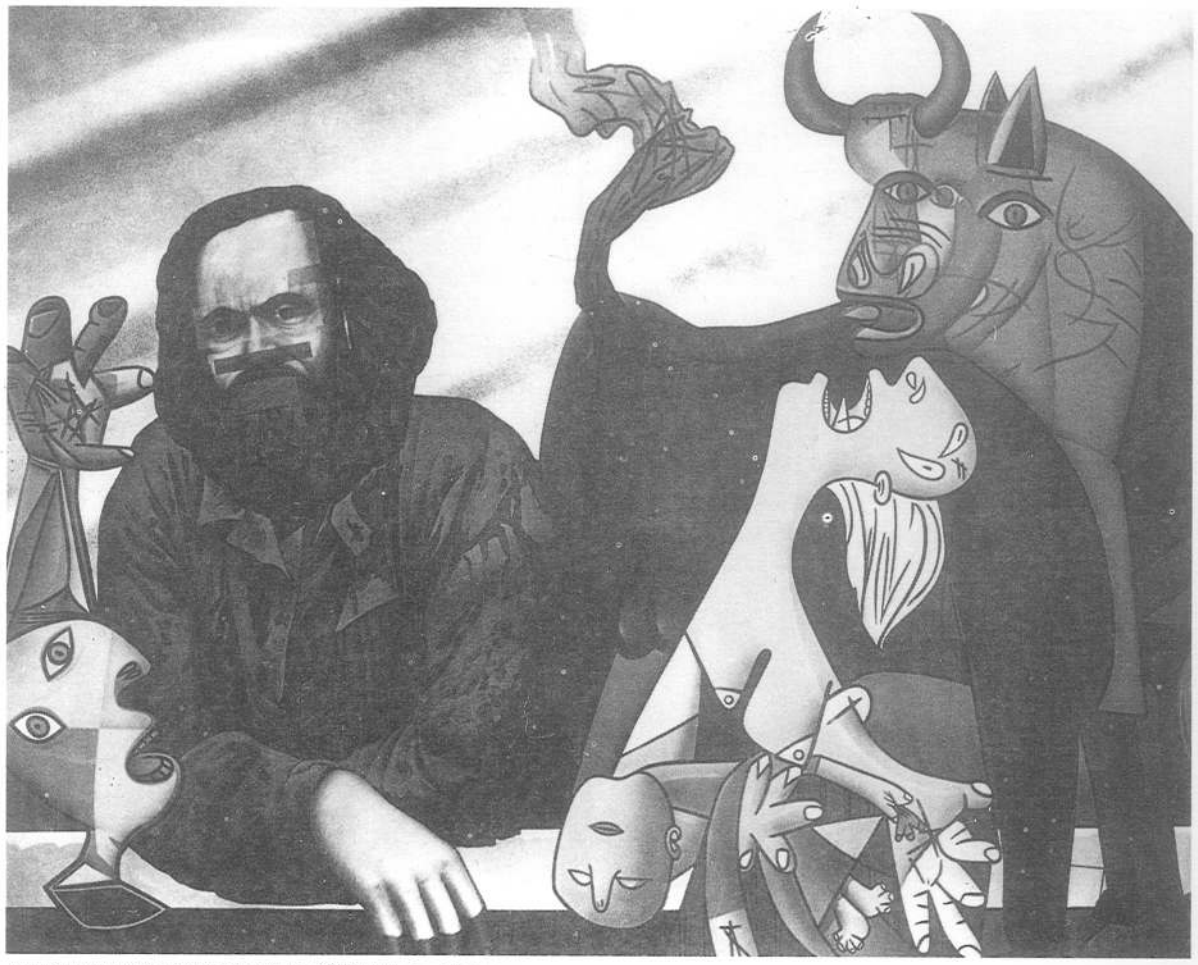
1987: Intergrafik-87, Verband bildender Künstier der DDR, BERLÍN (Alemanya).

1988: II Miedzynarodowe Triennale Sztuki Przeciw Wojnie Majdanek-88, LUBLIN (Polonia).— XVI Premio Internazionale di Grafica, Medaglia Amici del Pomero, RHO, MILÀ (Itàlia).— Biennale Internationale de l'Estampe, Palau dels Reis de Mallorca, PERPINYÀ (França).— 38 Rassegna Grafica, Salvi Piccola Europa, SASSOFERRATO (Itàlia).

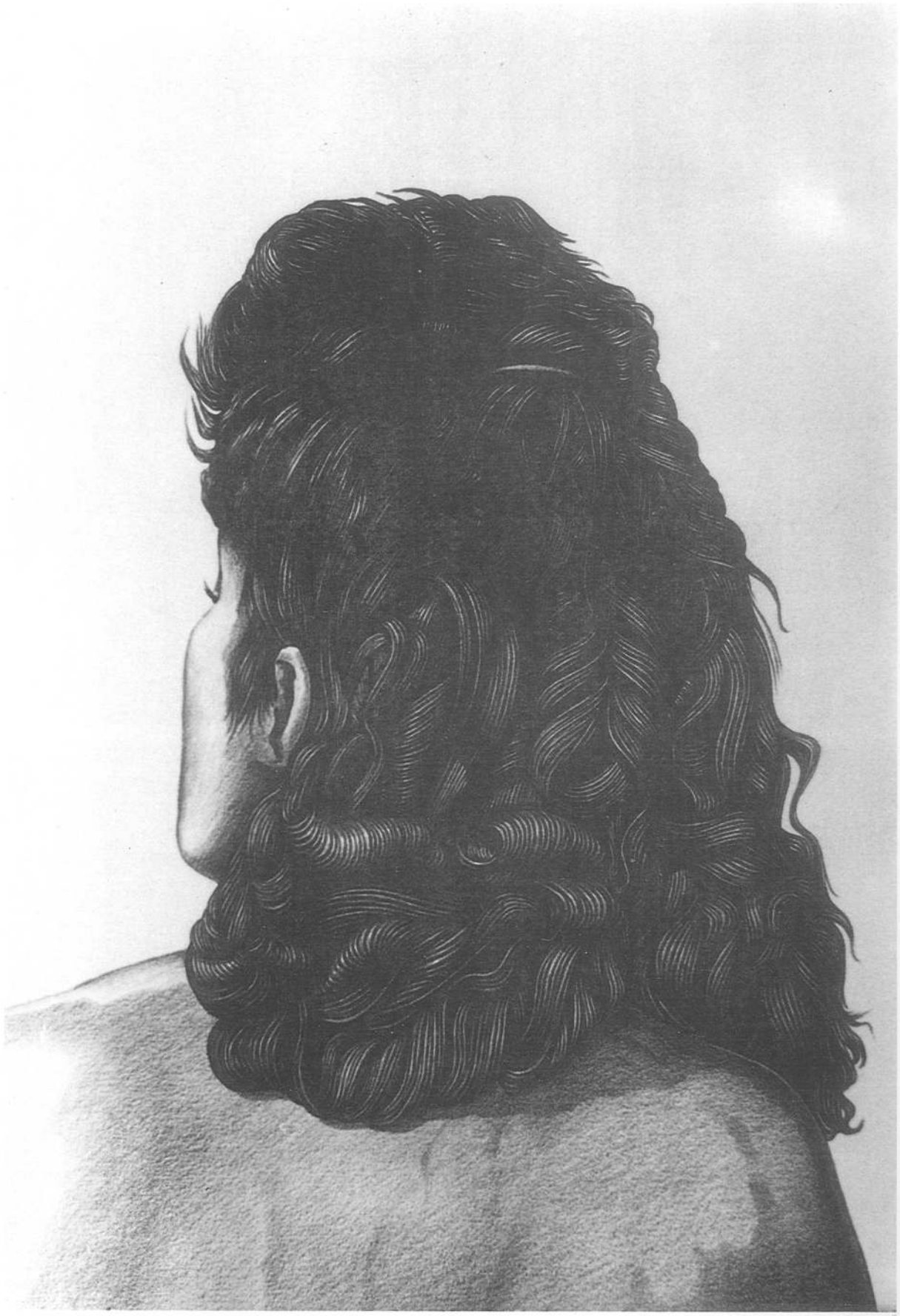
Medalla II Miedzynarodowe Triennale Sztuki Przeciw Wojnie Majdanek-88, LUBLIN (Polònia).- XVI Premio Internazionali di Grafica, Medaglia Amici del Pomero, RHO, MILÀ (Italia).- Biennale Internationale de l'Estampe, PALAU DELS Reis de Mallorca, PERPINYÀ (França).- 38 Rassegna Grafica, Salvi Piccola Europa, SASSOFERRATO (Itàlia).

1989: XVII Premio Internazionale Grafica del Pomero, Diploma Segnalato, RHO-MILANO (Italia). I Biennale Impreza Ivano-Frankivsk, IVANO-FRANKIVSK (Ukraina-URSS).

GORA EUSKADI, VISCA PICASSO 1985 (PINTURA 200×200 FRAG.) COL. TUDELA. ALCOI



PERSONATGE ESGUARDANT GUERNIKA 1985 (PINTURA 200×200) MUSEU D'ELX



LA GALA 1987 (DIBUIX 50×35) COL. PARTICULAR

TALDE-ERAKUSKETAK - EXPOSICIONES COLECTIVAS - EXPOSICIONS COL.LECTIVES

1963: Selecció de premis de tot l'Estat, mostra col.lectiva, MADRID.

1967: Palau de la Batlia, Ceràmica de pintors i escultor valencians, VALÈNCIA.

1968: Jove Pintura, UNESCO, ALACANT.— Jove Pintura, Penya Il.licitana, ELX.— Niu d'Art, Pintura i Escultura, LA VILA JOIOSA.— Alicart-1, Casa Azorín, DÉNIA.— Alicart-2, Penya Il.licitana, ELX.— Jove Pintura, Centre Recreatiu, PETRER.

1969: Obres X Saló de Març, CAP, ALACANT.— Galeria Arrabal, CALLOSA D'ENSARRIÀ.— XIII Saló de Maig, Museu d'Art Modern, BARCELONA.— III Expobus de Pintura, Hort del Xocolater, ELX.— Verein Berrliner Kundstler, Grafik-Plastik, BERLÍN (Alemanya).— Plàstica d'Alcoi, Galeria Papers Pintats, ALCOI.

1970: Sala Devesa, 14 Pintors, ALACANT.— Verein Berliner Kunstler, BERLÍN (Alemanya).— Maison billaud, FONTENAY-LE-COMPTE (França).— Exposició Art Contemporani, Galeria Arteta, Grup Indar, SANTURCE.— Exposició d'Estiu, V.B.K. BERLÍN (Alemanya).— I Exposició Col.lectiva, Sala Puntal, SANTANDER.— Col.lectiva Cercle Belles Arts, VALÈNCIA.— En Art 1, Sala Art i Paper, ELX.— Mostra Nadal V.B.K. BERLÍN (Alemanya).

1971: Exposició Art a Valbonne, VALBONNE (França).— 2 Col. Sala Puntal, SANTANDER.— Esposició de Poemes Il.lustrats, Tur Social, ALACANT.— Exposició Col. Escola Nàutica, PORTUGALETE.— Estiu d'Art a Santa Pola, SANTA POLA.— XX Esposició nacional, MONÒVER.— I Exposició d'Art, VILLENA.— Biennale internationale-71, Corner Gallery, LONDRES (Anglaterra).— Femina–, Verein Berliner Kunstler, BERLÍN (Alemanya).— Exposició a Picasso, UNESCO, ALACANT.

1972: Mostra d'Artistes Alcoians, Sala AAAS, ALCOI.— Civico Museo di Milano, «Omaggio alla Comune di Parigi» MILÀ (Itàlia).— Subhasta La Salle, Reconquista, ALCOI.— Sala Reale delle Cariatidi, «Amnistia, que trata de Spagna», MILÀ (Itàlia7.— XXI Exposició Nacional, MONÒVER.— Mostra d'Art Espanyol Contemporani, Alcoiarts, ALTEA.— I Exposició Nacional, VILLENA.— Palacio de Cristal, Arteture-72, MADRID.— Exposició Col.lectiva, Galeria Alcoiarts, ALTEA.— Mostra Anyal, Verein Berliner K. BERLÍN (Alemanya).— Galeria Internacional d'Art, APSA, MADRID.— Homenatge a Millares, Alcoiarts, ALTEA.— Sala Laurana, Teatro Sperimentale, «In ocasione del FestivaL Internazionale del Cinema di Pesaro», Mostra «Omaggio» al Gruppo Denunzi, PESARO (Itàlia).

1973: Homenatge a Millares, Sala CAP, ALACANT.— Art-Altea. Exposició Inaugural, ALTEA.— Libreria Internazionale, «Grafica Politica Spagnola», MILÀ (Itàlia).— Verein Berliner Kunstler, BERLÍN (Alemanya).— Aritza-2, LAREDO.— Homenatge a Joan Miró, Novart, MADRID.— En Art-2, Hort del Cura, ELX.— II Mostra Nacional de VILLENA.— XXII Exposició Nacional «Centenari Azorín». Adquisició obra Museu, MONÒVER.— II Mostra d'Arts Plàstiques, BARACALDO.— XXIII Rasegna Internazionale di Pittura, «GB Salvi e Piccola Europa» Omaggio Gruppo Denunzia , SASSOFERRATO (Itàlia).— Exposició III Aniersari Galeria Novart, MADRID.— Artisti d'Avanguardia per la Resistenza Cilena, Studio Brescia, BRESCIA (Itàlia).— Sala UNESCO, Exposició Inaugural, ALCOI.— Procés a la Violència, Esti-Arte, MADRID.— Procés a la Violència, Alcoiarts, ALTEA.— Procés a la Violència, Galeria Nova Gràfica, BARCELONA.— Associazione Artisti Bresciani, BRESCIA (Itàlia).— Palazzo del Parco, BORDIGHERA (Itàlia).— Sala Comunale, ANGIARI (Verona).— Sala «Omaggio al Gruppo», SASSOFERRATO (Itàlia).— Artisti d'Avantguardia, BRESCIA (Itàlia).

1974: Procés a la Violència, Galeria Studium, VALLADOLID.— Homenatge a Òscar Esplà. Club Urbis, MADRID.— Procés a la Violència, Sala Tahor, LES PALMES DE GRAN CANÀRIA.— Mostra sobre Xile, ESTOCOLM (Suècia).— Noi i el Cile, Centro Cívico, Comune di Milano, MILÀ (Itàlia).— Mostra della Resistenza, Sala AAB, BRESCIA (Itàlia).— XXIII Exposició Nacional de Pintura, MONÒVER.— Centro Interna-

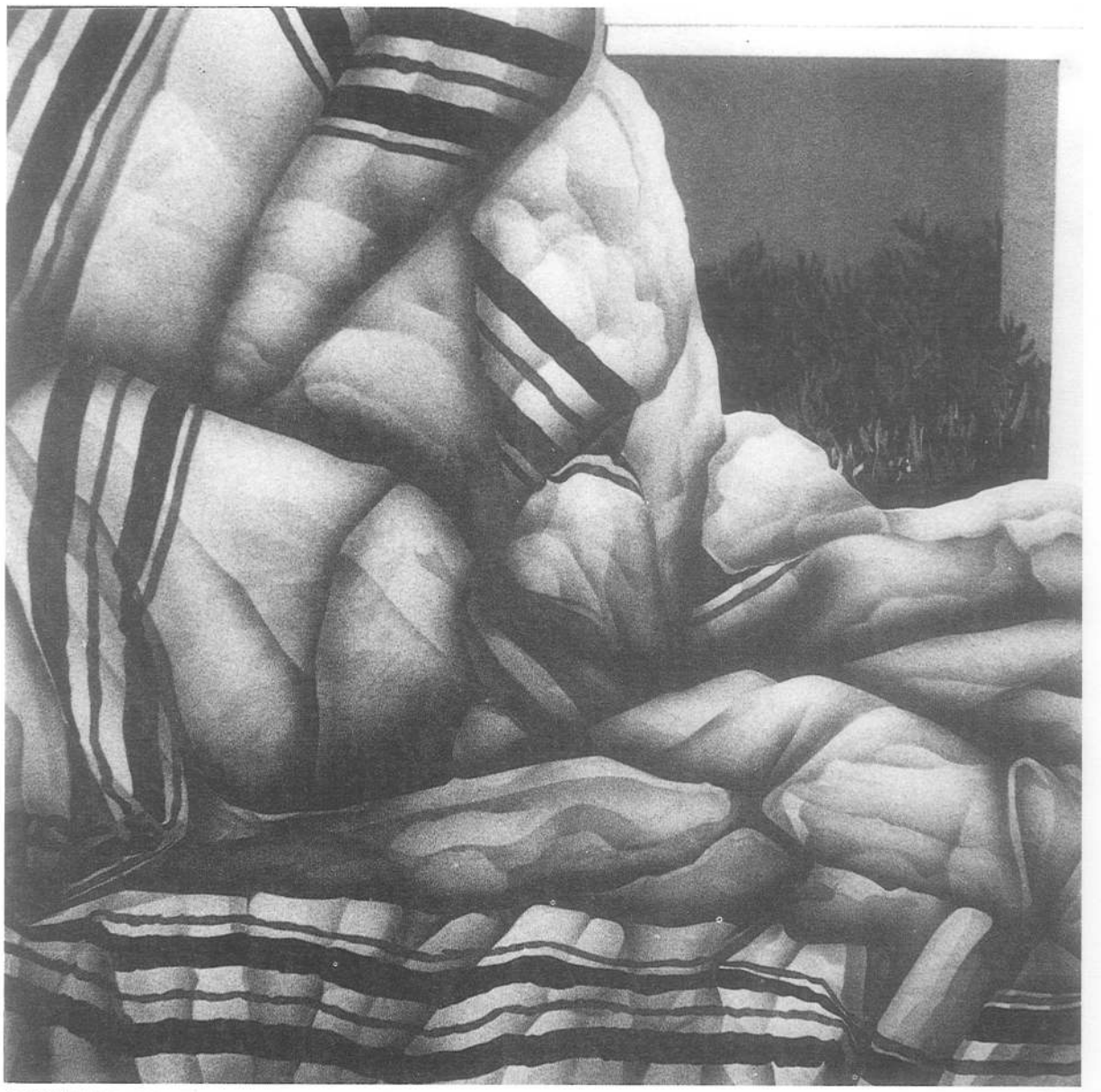
zionale di Brera, Mostra-Asta Itinerante, MILÀ (Itàlia).— Cercle Industrial, Mostra Subhasta, ALCOI.— Galeria Alcoiarts, Art d'Avantguarda, ALTEA.— Procés a la Violència, Galeria Set i Mig, ALACANT.— Mostra Realitat-2, Galerias Península, Machado y Osma, MADRID.— Librería Feltrinelli, PARMA (Itàlia).— Sala Comunale, CASALEONE-VERONA (Itàlia).— Sallone della Cooperativa, PEDEMONTE-VERONA (Itàlia).— Librería Feltrinelli, BOLOGNA (Itàlia).— Mostre della Resistenza all'A.A.B. BRESCIA (Itàlia).— Mostra per Spagna Libera, MILÀ (Itàlia).

1975: Galería Aviñón, «Entre la abstracción y el realismo», MADRID.— Galeria de Arte Màlaga, Exposició de Gràfica contemporànea, MÀLAGA.— Exposició Subhasta, Escola T.S. d'Arquitectura, SEVILLA.— Grup Teatre "Mama Meteco", Hotel Covadonga, ALACANT.— Nova Figuració Alacantina, Sala CASE, ALACANT.— Errealitate-Hiru, Galeria Aritza, BILBAO.— Exposició rotativa barris obres amb altres activitats culturals, VALLADOLID.— Associació de veïns Aluche, org. APSAS i AIAP, MADRID.— Galeria Punto, VALÈNCIA.— Galeria Laietana, Noblesa del Paper, BARCELONA.— Galeria Montgo, Artistes Valencians, DÉNIA.—Exposició d'Art, Palau Municipal, VILLENA.— XXIV Exposició Nacional MONOVER.— Mostra de Pintura, Ajuntament, ALTEA.— Plàstica Alacantina Contemporànea, ALACANT.— La Spagna e il Cile nel Cuore Galleria AAB, BRESCIA (Itàlia).— Casa Museu d'Antequera, 20 pintors contemporanis, MÀLAGA.— Exposició Subhasta, Cap Negret, ALTEA.— Contribució a la ceràmica, Galeria Alfaijar, MADRID.— Aportació a la Ceràmica, Galeria Trazos-2, SANTANDER.— Ceràmica de Majadahonda, 23 artistes, Galeria Aritza, BILBAO.— Ora e sempre Resistenza, MILÀ (Itàlia).— Esposizione didattica alla scuola Media Gozzano, TORÍ (Itàlia).— Galleria lo Spzio, BRESCIA (Itàlia).— 26.ª Mostra d'Arte Contemporànea «Conscienza e ribellione», TORRE PELLICE (Itàlia).— Museo Nacional de Arte Moderno. L'HAVANA (Cuba).— La Spagna e il Cile nel Cuore, BRESCIA (Itàlia).— Mostra per la Spagna Libera. BOLONYA

(Itàlia).— Casa del Popolo «E. Matali», BRESCIA (Itàlia).— Centro Internazionale d'Arte, BARI (Itàlia).— Sale Comunali, TRAVAGLIATO (Itàlia).— Salone delle Terme, BOARIO TERME (Itàlia).— Scuoli Comunali, CEVO (Itàlia).— Circolo Gramsci, CEDEGOLO (Itàlia).— Sale Comunali, DARFO (Itàlia).— Circolo ARCI, RODENGOSAIANO (Itàlia).— Sale Comunali, MALONNO (Itàlia).— Biblioteca Comunali, MANERBIO (Itàlia).— Sale Comunali, REZZATO (Itàlia).

1976: Plàstica-76, Banc d'Alacant, ALACANT.— Trazos-2, Exposició Col.lectiva Permanències, disset artistes, SANTANDER.— Fons d'Art, Fundació «Joan Miró», BARCELONA.— Fons d'Art, mostra itinerant (Diari Avui). PAÏSOS CATALANS.— Els altres 75 anys de pintura valenciana, primera mostra; Galeries Temps, Valk i 30 i Punto. VALÈNCIA.— Mostra itinerant, «Els altres 75 anys», PAÍS VALENCIA.— Homenatge dels Pobles d'Espanya a Miguel Hernández, mostra itinerant i diversos actes arreu de l'Estat Espanyol.— Fontana d'Or, Fons d'Art, GIRONA.— Galeria 11, col.lectiva inaugural, ALACANT.— Art Lanuza, col.lectiva inaugural, ALTEA.— Art Lanuza col.lectiva, POLOP.— 3.ª Exposició Nacional d'Art, Palau de l'Ajuntament, VILLENA.— Retrospectiva 1975-76, Trazos-2, SANTANDER.— Exposició de Serigrafia i Aiguafort, Sala Lau, VILLENA.— Homenatge a Rafael Alberti, Galeries Adrià, Dau al Set, Eude, Gaspar, 42 i Maeght, BARCELONA.— Exposició Homenatge a Miguel Hernàndez, Sala Ágora, MADRID.— Galeria Aritza, Errealitate Baten Kronikak, BILBAO.— Selecció d'obres gràfiques, mostra col.lectiva, Galeria Juana Mordó, MADRID.— Galleria d'Arte «Settanta», GALLARATE.— Sale Comunali, MALCESINE (Itàlia).— Circolo Culturale CSEP, S, STINO DI LIVENZA (Itàlia).— Galleria Kursaal, IESOLO LIDO (Itàlia).

1977: «Wo Unterdrückung Herrscht, Wachst der Widerstand», Ortsgruppe der VSK Koln, COLÒNIA (Alemanya).— Pintors actuals alcoians, Sala Art-Alcoi, inaugural, ALCOI.— XIV Saló de Març (d'artistes premiats), Galeria d'Art Ribera, VALÈNCIA.—



LA LLETERA DE BORDEAUX 1982 (PINTURA-OBJECTE 100×100)

Homenatge a Hernàndez, université St. Etienne, ST. ETIENNE (França).— Université Tours, TOURS (França).— Galeria Crida, ALCOI.— Galeria Aritza, BILBAO.— Art Valencià d'Avantguarda, BENIDORM.— Galeria 11, ALACANT.— Trazos-2, SANTANDER.— Col.lectiva d'Estiu, Galeria 11, ALACANT.— Festa Popular, ALTEA.— Club Amics UNESCO, ALCOI.— Amics del Sahara, ALACANT.— Festa del PC, MADRID.— Museu Internacional Allende, Mercado Lanuza, SARAGOSSA.— Homenatge a Picasso, MÀLAGA.— Set aspectes de la situació de l'home, ELX.— Artistes Plàstics del País Vanlencià, ALACANT.— Homenatge Abat Escarré, Palau de la Virreina, BARCELONA.— Galleria la Loggia, Comune di Motta di Livenza, MOTTA (Itàlia).— Gruppo Denunzia, Mostre itineranti in PORTOGALLO, CUBA, URSS, GERMANIA ORIENTALE.

1978: Realisme Social, Galeria Punto, VALÈNCIA.— Pintors Alcoians, Sala Art-Alcoi, ALCOI.— Sala de la CAP, ALACANT.— Museu de Granollers, Homenatge Escarré, GRANOLLERS.— Cap Nedret, ALTEA.— Casa Municipal de Cultura, ALCOI.— Casa de Colón, Museu Internacional Allende, LAS PALMAS.— Castillo de la Luz,

MENINA-NINA 1980 (PINTURA 70×70) COL. BOFILL I ABELLÓ, BARCELONA

LANZAROTE.— Colegio de Arquitectos de Canarias, TENERIFE.— La Ciudadela, PAMPLONA.— Museu Internacional Allende, GRANADA.— Museu Internacional Allende, EIVISSA.— Museu Internacional Allende, MÁLAGA.— Casa de Cultura, Sala Roc, Homenatge Escarré, VALLS.— Sala Fontana d'Or, Homenatge Escarré, GIRONA.— Galeria La Fona, OLIVA.— La Premsa, Galeries Yerba, Chis, Zero, Acto, Villacis, MÚRCIA.— Ateneu de Dénia, DÉNIA.— Pro Club UNESCO, Sala CAAM, ALACANT.— Sala Lau, VILLENA.— Exposició homenatghe Abat Escarré, MANRESA.— Museu Provincial Textil, Homenatge Abat Escarré, TERRASSA.— Miniatures, La Fona. OLIVA.— Permanències, Galeria 11, ALACANT.— Panorama-78, Museo de Arte Contemporáneo, MADRID.— Palau Municipal, VILLENA.— Fidelitat a un poble, Homenatge Abat Escarré, SABADELL.— Mostra d'Art del País Valencià. Consellería de Cultura, Hort del Xocolater, ELX.— Caixa d'Estalvis, SAGUNT.— Ajuntament, MONÒVER.— Torreó Bernat, BENICÀSSIM.— Ajuntament Vell, JÀTOVA.— Sala de l'Escola. ALMUSSASFES.— Ateneu Cultural, CARLET.— Cercle Setabense, XÀTIVA.— Ajuntament, SILLA.— Sala d'Art, VALL D'UXÓ.— Aula de Cultura, ALCÚDIA DE CRESPINS.— Grup Escolar, VILLAR DEL ARZO-

.BISPO.— Aula de Cultura, BENIGÀNIM.— Caixa d'Estalvis, XÀBIA.— Museu Municipal, MONTCADA.— Barri Torrefiel, VALÈNCIA.— Museu Històric, Museu de la Resistènza Salvador Allende, VALÉNCIA.— Sala Spectrum, Exposició Antiimperialista, SARAGOSSA.— Festas de Sant Joan, ALTEA.— Petits Formats, Galeria 11, ALACANT.– Sala d'Art Canigó, ALCOI.

1979: Palazzo delle Manifestaziones, Mostra Permanente Internazionale, SALSSOMAGGIORE (Itàlia).— Projecte Secanos, LORCA.— Museu Popular d'Art Contemporani, VALENCIA.— Art Gràfic Valencia, Sala Canigó, ALCOI.— Setmana Cultural del País Valencià, PARÍS (França).— Fi de temporada, Sala Canigó, ALCOI.— Fira de l'Art, ELX.— Palau Municipal, VILLENA.— Exposició Antiimperialista, VALÈNCIA.— Avantguarda Plàstica del País Valencià, BENIDORM.— Homenatge Adrià Carrillo, ALCOI.— Cau d'Art, ELX.— Homenatge a Machado, CULLERA.— Sala Goya, Exposició Antiimperialista, SARAGOSSA.— Club UNESCO, Exposició Antiimperialista, MADRID.— Palau Virreina, Exposició Antiimperialista, BARCELONA.— Petit format, Galeria Cànem, CASTELLO.— Artistes Contemporanis, Galeria Arrabal, CALLOSA D'ENSARRIA.— Exposició Miniatures, La Fona, OLIVA.— Primera Setmana Cultural d'Altea, ALTEA.— Europaïsche Gafrik, Biennale Heidelberg, NEW YORK (USA).— 57 Artistes i un País, itinerant l'eixam, Sala Ajuntament, VALENCIA.

1980: II Mostra Permanente, Pinacoteca d'Arte Antica a Moderna, SALSOMAGGIORE (Itàlia).— Amnesty Internacional, Sala Parpalló, VALENCIA.— Investigació en la Plàstica Alacantina. La Caixa, IEA, ALACANT.— Tretze Artistes del País Valencià, Sala Municipal, LA VALL DE TABERNES.— Temporada 79-80, Galeria 11, ALA-

FESTA D'ESTIU 1987 (PINTURA 68×98 FRAG.)

CANT.— Avantçada Plàstica del País Valencià, Galeria Art-Lanuza, ALTEA.— Art Seriat, Festes d'Agost, ELX.— Exposició Artistes Contemporanis, Galeria Arrabal, CALLOSA D'EN SARRIA.— Exposició Antiimperialista a La Corrala, MADRID.— AAVV, IRUN.— AAVV, TEROL.— Facultat d'Econòmiques, MADRID.— AAVV, Peñuelas, MADRID.— Ajuntament, GAVÀ.— Escola d'Estiu Rosa Sensat, Universitat de Bellaterra, BARCELONA.— Ajuntament, SANTA COLOMA DE GRAMANET.— AAVV, ESPLUGUES.— Col.lectiu Artistes, SANT ANDREU.— Institut Jovellanos, GIJON.— Institut Vell, Sala Fidel Aguilar, GIRONA.— Casa de Cultura, CORNELLÀ DE LLOBREGAT.— Sala de Belles Artes, SABADELL.— Cooperativa, SABADELL.— AAVV, HOSPITALET.— Segona Mostra, Palau Virreina, BARCELONA.— Ajuntament S.M.ª BARBENA.— Sant Jordi, BARCELONA.— Ajuntament de Parla, MADRID.— Un segle de Cultura Catalana, Palau Velàzquez, Ministeri de Cultura. MADRID.— Fira d'Art, Sala Canigó, ALCOI.— 1.ª Mostra de Pintures, Barri Toprrefiel, Casa del Poble, VALÈNCIA.— Petits Formats, Galeria 11, ALACANT.— Fira de l'Art, Caixa Rural de Sax, MONÒVER.— Homenatge a Cubells, la Caixa, ALACANT.— 150 Artisti per i Lavoratori Fiat, Palazzo Lascari, TORI (Itàlia).— Galeria Arte al Día. Trajectòries-80, PARÍS (França).

1981: Spanish Institut, Trajectòries-80, LONDRES (Anglaterra).— Vuit Gravadors Valencians, Sala d'Art Canigó, ALCOI.— Mostra Cultural del País Valencià, Ajuntament d'Alcoi, ALCOI.— Contemporay Spanish Art, The Hugh Gallery and Municipal Gallery of Modern Art, DUBLIN (Irlanda).— Trajectòries-80, Spanish Institut, MUNÍC (Alemanya).— Art-81, Fira Internacional de Mostres, BARCELONA.— Premiere

Convergence Jeune Expression, Hall Internacional, Parc Floral, PARÍS o(França).— Col.lectiva d'Art, Galería Montgóa, DÉNIA.— Mostra Pro-Monument Martirs de la Libertad, ALACANT.— Amnesty Internacional, MADRID.— Spanisches Kutlurinsitut Wien, Trajectòries-80, VIENA (Àustria).— La Fira, Homenatge a Picasso, MONÒVER.— «Mostra Art-Paper», ALCOI.— Sala CAP. Ajuntament, MURO.— Ajuntament, ALGEMESÍ.-- Ajuntament, ONTINYENT.— Ajuntament, PICANYA.— Ajuntament, SANTA POLA.— Palau Comtal, CONCENTAINA.— Museu d'Art, ELX.— Ajuntament, AIGÜES.— Ajuntament, SAX.— Ajuntament, SEDAVÍ.— Ajuntament, BETXÍ.— Setmana Cultural del País Valencià, Ajuntament, ALACANT.— Ajuntament, RIBARROJA.— Sala de l'Ajuntament, LA VALL DE TAVERNES.— Ajuntament, MASSANASSA.— Sala de la CAP. MUTXAMEL.— Sala de la CAP. SANT JOAN.— Ajuntament, PUÇOL.— Ajuntament, BENIGÀNIM.— Trajectòres-80, Institut d'Espanya, NÀPOLS (Itàlia).

1982: Institut Reina Sofia, Trajectòries-80, ATENES (Grècia).— Galeria d'Arte «Levni», Trajectòries-80, ANKARA (Turquia).— Arteder-82, Mostra Internacional d'Art Gràfic, BILBAO.— Alcoi en defensa de la cultura, La Caixa, ALCOI.— Centre Cultural «Atartük», Trajectòries-80. ESTAMBUL (Turquia).— 40 Years of Spanish Art. Jordan National Gallery of Fine Arts, AMMAN (Jordània).— Fons d'Art de L'IEA. La Caixa, ALCOI.— La Figuració, Sala Ministeri de Cultura. ALACANT.— Dibuixos i Gravats, Ministeri de Cultura, ALACANT.— «Mostra Art-Paper» a Sala Amics de la Cultura, NOVELDA.— Ajuntament, ROCAFORT.— Sala de la CAP. PEDREGUER.— Sala de la CAP, BENIDORM.— Sala de la CAP, ALTEA.— Adjuntament, MONÒVER.— Sala INESCOP, ELDA.— Palau Municipal, GANDIA.— Centre Cul-

tural Castallut, CASTALLA.— Sala Ajuntament, VILLENA.— «Bhirasri Institute of Modern Art», Trajectòries-80, BANGKOK (Thailandia).— Spanish Embassy,. Trajectòries-80, SEÜL (Corea del Sur).— University of Toronto. Art Català Contemporani, TORONTO (Canadá).— Expocultura, Palau de Congresos, BARCELONA.— Boston Public Library, Setmana d'Art Català, BOSTON (USA).— Trajectòries-80, Consell Indi de Relacions Culturals, NOVA DELHI (India).— Spanish Institut, Trajetòries-80, CANBERRA (Autràlia).— Jeune Peinture Jeune Expression, PARÍS (França).— Perché non esponiamo colombe, Festa delle fabbriche, Giardini di Vía del Mille, MAIRANO (Itàlia).— 20 Pittori per la Pace, Perché non esponiamo colombe, Festa de l'Unitá, BRESCIA (Itàlia).— Ibizagrafic-82. col.lectiva Bienal d'Eivissa, EIVISSA.— Mostra Plàstica de L'IEA, Aula de Cultura de la CAAM, ALACANT.— Grans Obres de Petit Format, Galeria Gànem, CASTELLÓ.— Mediterrània - Centre Visual d'Art, quatre pintors, ALACANT.

1983: Universitat de Nova York, «Art Català Contemporani», NOVA YORK (USA).— Capella de l'Antic Hospital, La Bienal d'Evissa, BARCELONA.— Mostra col.lectiva Ibizagrafic-82, MADRID.— Mostra collectiva, Galleria d'Arte «La Viscontea», RHO, MILÁ (Itàlia).— Smithsonian Institut of Washington, Mostra de Cultura i Art Contemporani Català, WASHINGTON (USA).— per il Lavoratori della Fabbrica Fenotti e Comini, 94 Artisti, BRESCIA (Itàlia).— Maison des Arts, Exposició d'obra gràfica, BARCELONA.— Fira Internacional de Bilbao «Arteder-83», BILBAO.— Instituto Storico della Resistenza, Mostra collectiva, AOSTA (Itàlia).— Jornades Artístiques del Centre d'informació Artística, Galeria Parnaso, MALLORCA.— Galeria Taller, Mostra de Colors, ALACANT.— Per la Pace, Mostra Itinerant, Festival Nazionale

DIDAC D'ACEDO. 1980 (PINTURA 60×60) COL. GINZO-RODRIGUEZ. MADRID.

de l'Unitá, ROMA (Itàlia).— Salon Internacinal d'Arles, Palais des Congrés, Salle Van-Gogh, ARLES (França).— Proposta per un Manifesto per la Pace, Festival Nazionale del PCI, REGGIO EMILIA (Itàlia).— Sala Municipal, Art d'Avui al País Valencià, ONDA.— Setmanes Catalanes a Karlsruhe, KARLSRUHE (Alemanya).— El Túnel, Sala Experimental, VILLENA.— Kataluniar Pintura Gaur, Museu Municipal de Sant Telmo, SANT SEBASTIÁ.— Ajuntament de Tossa, La Cadira, Formes Visuals, TOSSA.

1984: Galeria Subex, La Cadira, Formes Visuals, BARCELONA.— Acadèmia de Belles Arts. La Cadira, SABADELL.— Sales del Banc de Bilbao, La Cadira, VILA NOVA I LA GELTRÚ.— Sala Gòtica de la Cúria Reial, La Cadira, BESALÚ.— Collettiva Internazionale di Grafica, Galleria Viscontea, RHO, MILÁ (Itàlia).— Los Lavaderos, Sala Municipal, Homenatge a Westerdhal, TENERIFE.— Col.legi d'Arquitectes, Homenatge a Westerdhal, TENERIFE.— Círculo de BB.AA., Homenatge a Westerdhal, TENERIFE.— Mostra col.lectiva inaugural, Llar del Pensionista, MONÒVER.— La Cadira, TERRASSA.—.— La Cadira, OLOT.— La Cadira, GRANOLLERS.— Sala de la CAAM, Trajectòria, Galeria 11, ELX.— 25 d'Abril a la Vila Joiosa, col.lec-

DUQUESA D'ALBA 1981-82 (PINTURA 80×80) COL. AJUNTAMENT D'ALACANT

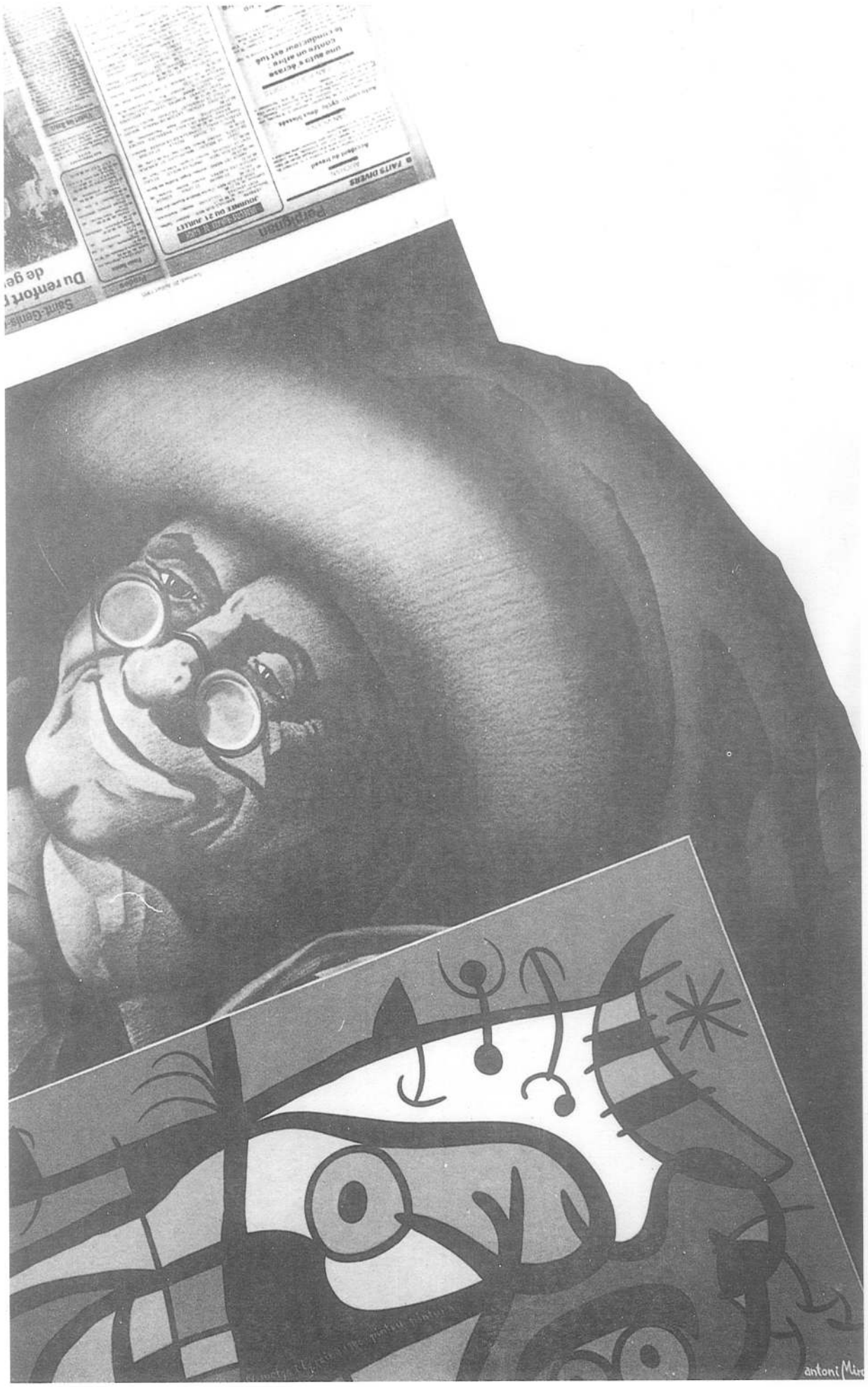
tiva de pintura, LA VILA JOIOSA.— Castell de la Bisbal, La Cadira, LA BISBAL.— Casa de Cultura, Tomàs de Lorenzana, La Cadira, GIRONA.— Sala Gótica de l'Institut d'Estudis llerden cs, La Cadira, LLEIDA.— 44 Pintors Alacantins, Caixa d'Estalvis Provincial, ALACANT.— Exposició Internacional d'Arts Plàstiques, Palau de Congresos, ciica, BARCELONA.— Galeria «El Coleccionista», a Joan Fuster, MADRID.— Art. Valencià-84, Centre Municipal de Cultura, ALCOI.— Homenatge a Westerdhal, Castillo de San José, LANZAROTE.— Casa-Museo Colón, Homenatge a Westerdhal, LAS PALMAS.— Galeria Vegueta i Casas Consistoriales, Homenatge a Westerdhal, LAS PALMAS.— Interarte-84, Fira de Mostres, Diputació d'Alacant, VALÈNCIA.— Mostra Museu Allende, Ajuntament, PETRER.— Mostra Museu Allende, Casa de Cultura, ELDA.— Mostra Museu Allende, Museu d'Art Contemporani, ELX.— Mostra Museu Allende, Centre Municipal de Cultura, ALCOI.— Galeria Estudi, Obra Gràfica 1, Exposició Inaugural, VILA-REAL.— Galeria Zona Lliure, inaugural, SILLA.— Facultat de Filosofía i Lletres, Homenatge a Sanchis Guarner, VALÈNCIA.

TAVERNES DE VALLDIGNA.— Exposició Col.lectiva d'Arts Plàstiques, Casa d'Alcoi, Sala de la Caixa d'Estalvis Provincial, ALACANT.— Llibreria Cavallers de Neu, Capsa de Somnis, VALÈNCIA.— Centro Cultural de la Villa de Madrid, «68 Plàstics Valencians», Promocions Culturals del País Valencià, MADRID.— Sala Mona, Exposició Col.lectiva, DÉNIA.— Pintors Valencians Contemporanis, Casa de Cultura, QUART DE POBLET.— Interarte, Saló Internacional d'Art del M editerrani, VALÈNCIA.— «Por la liberación», Exposición Internacional Itinerant d'Art, Sala CAIXALACANT, ALACANT.— Art a València, Centre Social i Recreatiu, XÀBIA.— Plàstica Valenciana Contemporànea, Sala Tinglado-4 1 del port, ALACANT.

1987: Museu Etnogràfic Municipal, Pintors Valencians, MONTCADA.— «Por la liberación», Sala Ajuntament, LAUSANA (Suïssa).— Pintors Valencians contemporanis, Casa de Cultura, TORRENT.— Sala Severo, «Por la liberación», PERUGGIA (Itàlia).— Sala Bosco, «Por la liberación», TERNI (Itàlia).— Art a València, Casa de Cultura, MISLATA.— Expo Itinerant AMULP, Hotel de Ville, LYLLÉ (França).— Uberse Museum «AMULP», BREMEN (Alemanya).— Stadsteartern Galleri, «Por la liberación», HELSINBORG (Suècia).— Trenta quatre pintors, Casa de Cultura, BENICÀSSIM.— Art a Valéncia, Casa de Cultura, CANALS.— Art Valencià-87, Centre Municipal de Cultura, ALCOI.— Sala Vivers, «Por la liberación», VALÈNCIA.— Exposition d'Art Contemporain, Palais du Cinquantenaire, Autoworld, BRUXELLES (Bèlgica).— Art Valencià, 1960-80, MONTCADA.— Art a València, BELLREGUART.— Lausmuseum, «Por la liberación», KRISTIANSTAD (Suècia).— El Retrat a Catalunya, Château Royal, COLLIURE (França).— Art a València, ALMUSAFES.— Art-Sud, Sala CEPA, ALMORADÍ.— Art-Sud, Sala CEPA, CREVI-

1985: Mostra Museu Allende, Centre Cultural «Vila d'Ibi», IBI.— Mostra Museu Allende, LA VILA JOIOSA.— Sala Lleida, Caixa de Barcelona, Llegim Sabates, LLEIDA.— Sala Tarragona, Caixa de Barcelona, Llegim Sabates, TARRAGONA.— Sala Manresa, Caixa de Barcelona, Llegim Sabates, MANRESA.— Homenatge a Sempere, Congrés d'Estudis de l'Alcoià-Comtat, Casa de Cultura, IBI.— Homenatge a Sempere, Palau de l'Ajuntament, ONIL.— Homenatge a Sempere, Societat Cultural del Campet, CAMP DE MIRRA.— T. Shirt-Art Contemporani S. Camisetes, Sala Parpalló, VALÈNCIA. Art a València, Promocions Culturals del País Valencià, Sala Ajuntament, QUART DE POBLET.— Art a València, Sala Ajuntament, PAIPORTA.— Homenatge a Sempere, Sala Ajuntament, BENEIXAMA.— Homenatge a Sempere, Casa de Cultura, CASTALLA.— Homenatge a Sempere, Sala Ajuntament, XIXONA.— Homenatge a Sempere, Sala Caxa d'Estalvis Proviincial d'Alacant i Ajuntament, MURO.— Peintres du Pays Valencien, Bibliothèque Municipale de Cisteron, 10 pintors, CISTERON (França).— Art a València, del 1960 al 1980, Sala Ajuntament, BENIDORM.— Grans Obres de Petit Format, Galeria Cànem, CASTELLÓ.— Interarte, Saló Internacional d'Art del Mediterrani, Stand Promocions Culturals del País Valencià, Fira de Mostres, VALÈNCIA.

1986: Homenatge a Sempere, congrés d'Estudis del l'Alcoià-Comtat, Centre Municipal de Cultura, ALCOI.— Plàstica Valenciana Contemporània, La Llotja, Promocions Culturals del País Valencià i Ajuntament, VALÈNCIA.— Sala Noble del Palau de la Diputació, Plàstica Valenciana contemporània, Promicions culturals del País Valencià, CASTELLÓ.— Llibreria Dàvila, Capsa de Somnis, VALÈNCIA.— Sala d'Exposicions de l'Ajuntament, Capsa de Somnis, MONÒVER.— Casa de Cultura, Capsa de Somnis,



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

GALA-CARDENAL 1988-89 (PINTURA 100×100)

LLENT.—Art a València, TAVERNES DE VALLDIGNA.— «Por la liberación», Casa de Cultura, SANT CUGAT.— Kulturcentrum, «Por la liberación», RONNEBY (Suècia).— Art-Sud, Ininerant, Sala CEPA, ASPE.— Art-Sud, Sala CEPA, SANT VICENT.— Art-Sud, Sala CEPA, ELDA.— Sala Sodertull, «AMULP», MALMO (Suècia).— Museu Arqueològic, «Por la liberación», LLEIDA.— Art-Sud, Sala CEPA, BANYERES.— Art-Sud, Sala CEPA, MURO.— Art-Sud, Sala CEPA, ALCOI.— Centre Cultural de la Villa, «Homenatge a las víctimas del franquismo», MADRID.— «Per la Cultura Popular», Museu de Terrisseria, Casino d'Alacant, ALACANT.

1988: Centro Cultural del Conde-Duque i Calcografía Nacional, «La Estampa Contemporànea en España», MADRID.— Art-Sud, Sala CEPA, XIXONA.— Art-Sud, Sala CEPA, SANT JOAN.— Art-Sud, Sala CEPA, BENIDORM.— Mostra de Pintura Internacinal, L'Ateneu Centre Municipal, RUBÍ.— Art-Sud, Sala CEPA, ALTEA.— Art-Sud, Sala CEPA, PEDREGUER.— Art-Sud, Sala CEPA, DÈNIA.— Exposicien d'Afichas dau Païs Valencian, Château Arnoux, AIX-EN-PROVENCE (França).— Interarte, Stand Dàvila, VALÈNCIA.— Centro Cultural Säo Paulo, Mostra Internacional, SÄO PAULO (Brasil).— Art-Sud, Sala CEPA, XÀBIA.— Art-Sud, Sala CEPA, PEGO.— La Llotja, «Homenatge a les víctimes del franquisme», VALÈNCIA.— Afichas dau Païs Valencian, ARLES (França).— Expo-Cartells Valencians, Mont-Jòia, PARÍS (França).— Homenatge a García Lorca, Art Postal, Galeria Laguada, GRA-

DONAMÒBIL I ALCALDE 1988-89 (PINTURA 100×100)

NADA.— Mail-Art, Escola d'Arts Aplicades, EIVISSA.— Grafica per il Cile, Archivio Storico, BRESCIA (Itàlia).— Grafica per il Cile, Mostra Itinerant a França, Bèlgica i Alemanya.— San Telmo Museoa, Expo Omenaldia Frankismoaren Biktimei, DONOSTIA (Guipúzcoa).— Centre Municipal de Cultura, Art Comarques del Sud, ALCOI.

1988: (...).- Sala Mutua Il.licitana, "Artistes per un món sense fam", ELX.- Galeria Dàvila, Art-Sud gràfica, VALÈNCIA. -Expo.20 anys PSAN, Casa de l'Ardiaca, BARCELONA.- Sala Oscar Esplà de Caixalacant, Art-Sud, ALACANT.

1989: Maestri delle'Arte Gráfica Italiana, Galleria la Viscontea, RHO-MILANO (Italia).- Projet Face-Bibliotèque Ecole Polyvalente Hyacinthe-Delorme, MONTREAL (Canadà). Expo.Associazione di Solidarietà Pergolese, PERGOLA (Italia). -Mostra Itineranti di Grafica Seriale, Circolo Culturale, Camera del Lavoro, BRESCIA (Italia). —Centro Civico Alcorcon, Mail-Art, MADRID. -GOG-Cidao Mail-Art, Xunta de Galicia, PONTEVEDRA.-Expo.Internacional Art-Postal, Homenaje Garcia-Lorca, Churriana de la Vega, GRANADA.- Comune di Roncadelle, Centro Sociale, Mostra Itinerante Grafica, RONCADELLE (Italia). -GOG-CIDAO Mail-Art, SANTIAGO DE COMPOSTELA.- Banco di Napoli, Mostra Itinerante di Grafica, BRESCIA (Italia).- Sala Ayuntamiento de Logroño, Escuela de Artes Aplicadas, Mail-Art, LOGROÑO (La Rioja).-Festa del Vino, Associazione di solidarieta, PERGOLA (Italia).- Homenaje a las Víctimas del Franquismo, SEVILLA.

NAZIOARTEKO BILDUMAK
COLECCIONES INTERNACIONALES
COL.LECCIONS INTERNACIONALS

Goodman Gallery, ILLINOIS (USA)
Jean Baxton, LONDON (GB)
Woodstock Gallery, LONDON (GB)
Brian Leeslye, LONDON (GB)
Philip Thomas, GRASSCROFT (GB)
Sandra Mason Smith, GREENFIELD (GB)
Paterloo Gallery, MANCHESTER (GB)
Universal Art, ONTARIO (Canadá)
Herve Pouzet des Isles, MARSEILLE (França)
Galerie Miroir, MONTPELLER (França)
Galleria Lo Spazio, BRESCIA (Itàlia)
Roberto Bogarelli, CASSTIGLIONE (Itàlia)
G.P. Turner, DOVER-KENT (GB)
Andrey Docker, CHADDERTON-OLDHAM (GB)
E. Griffiths, GRASSCROFT (GB)
Peter Burke, LONDON (GB)
Ketil Brenna Lund, FEDRWSTAD (Noruega)
B.H. Corner Gallery, LONDON (GB)
Galleria l'Agrifoglio, MILANO (Itàlia)
Modern Art Gallery, ANTWERBEN (Bèlgica)
Spanish-American Cultural, NEW BRITAIN (USA)
Academia Internacional d'Autors, ANDORRA
Casa Nostra de Suïssa, WINTERTHUR (CH)
Visual Art Center, NAPOLI (Itàlia)
Stina Berger, HELSINKI (Finlàndia)
Shepherd House, CHANDDERTON (GB)
Bruce R. Taylor, FLOKESTONE (GB)
William Stephen Berry, OXFORD (GB)
Claudia Romeu, CANNES (França)
Klaus Brenkle, KÖLN (Alemanya)
Joachim Opitz, BERLIN (Alemanya)
M. Thorner, DOVER-KENT (GB)
Centro Culturale per l'Informazione Visiva, ROMA (Itàlia)
V. Berliner Künstler, BERLIN (Alemanya)
Galerie Multiples, MARSEILLE (França)
Galleria d'Arte Moderna, Il Ponte, VALDARNO (Itàlia)
Birgita Von Euler, UPPSWALA (Suècia)
Mona Brenna, DOVER-KENT (GB)
Sharkey Jean, DOVER-KENT (GB)
M. Avlanier, MONTGERON (França)
Marlyse Schmid, NIJMEJEN (Holanda)
David Sampson, LONDON (GB)
Bob Van Haute-Proost, ZWYNDRECHT-ANTW (Bélgica)
Aimè Proost, ANTWERPEN (Bélgica)
Bruno Rinaldi, BRESCIA (Itàlia)
Carlo Paini, BRESCIA (Itàlia)
Sari Oltra-Biri, LONDON (GB)
Poone Dick, DOVER-KENT (GB)
Annette Löngreen, BIRBERÖD (Dinamarca)
Lilian Gethic, MANCHESTER (GB)
Peter C. Cardwell, WELLING-KENT (GB)
Juli Labernia, MONTPELLER (França)
Wolf D. Grahlmann, HAMBURG (Alemanya)
Gian Piero Valentini, CALCINATO (Itàlia)
Julian Pacheco, CALCINATO (Itàlia)
Claudio Zilioli, BRESCIA (Itàlia)
Tonino Mengarelli, ANCONA (Itàlia)
Giorgio Gradara, ANCONA (Itàlia)
Ruth Miller, LONDON (GB)
Philip Mc. Intyre, ARLINGTON (USA)
Manfred Winands, HAMBURG (Alemanya)
Marian Sneider, MIAMI-FLORIDA (USA)
Peter Schuster, VIENNA, (Austria)
Floriano de Santi, BRESCIA (Itàlia)
Maestri Remo, CALCINATO (Itàlia)
Georges Vanandenaerde, ARDOOIE (Bélgica)
Miguel Herberg, ROMA (Itàlia)
Libreria Internazionale Einaudi, MILANO (Itàlia)
Henry M. Goodman, NILES-ILLINOIS (USA)
Jochen Lorenz, HAGEN (Alemanya)
Kunshaus Fischinger, STUTTGART (Alemanya)
Rene Henry, GRANDUAUX (Suïssa)
Annikki Vanh Konen, HELSINKI (Finlàndia)
Klaus Wilde, STUTTGART (Alemanya)

Joeelyn S. Malkin, MARYLAND (USA)
Anna Resuik, PARÍS (França)
Frank Orford, LONDON (GB)
Regina N. de Winograd, BUENOS AIRES (Argentina)
Olli Seppala, HELSINKI (Finlàndia)
K.H. Mathes, HINDENBURG (Alemanya)
Doris Steffen, KAISERSESCH (Alemanya)
Marc Renbins, NEW YORK (USA)
González Enloe, MÈXICO (Mèxic)
J. Groen-Prakken, AMSTELVEEN (Holanda)
Natalio Kuik, BUENOS AIRES (Argentina)
Xavier Menard, CHATEAUBRIANT (França)
J. Levinkind, DUBLÍN (Irlanda)
Abel Magalhaes G. Pereira, HAASRODE (Bèlgica)
Svengard, KUNGALU (Suècia)
Manolita d'Abiol, LA CIOTAT (França)
Bo Larsson, NACKA (Suècia)
Sara Olstein Sinay, BUENOS AIRES (Argentina)
Karen Brecht, HEILDELBERG (Alemanya)
Rosen Renee, SEHOTEN (Bèlgica)
Pedro Luces, LISBOA (Portugal)
Ina Kapp, FRANKFURT (Alemanya)
Horacio Etchegoyen, BUENOS AIRES (Argentina)
Bernhard Munk, FREIBURG (Alemanya)
Dr. Ohlmeier, STANFENBERG (Alemanya)
David Heilbrunn, ONTARIO (Canadá)
Britta Kinlström, LULEA (Suècia)
Kar Skogen, KONGSBERG (Noruega)
Jean Paul Blot, PARIS (França)
Leon Tihange, COMBLAIN-LA-TOUR (Bèlgica)
A.G.L., Tuns, ROTHERDAM (Holanda)
Jens Hagen, KÖLN (Alemanya)
Angel Garma, BUENOS AIRES (Argentina)
Galleria della Francesca, FORLI (Itàlia)
Biblioteca di Carfenedolo, CARFENEDOLO (Itàlia)
Paul Polzin, ESSEN (Alemanya)
Martha Maldonado, BOGOTA (Colombia)
Ubrirh Spörel, MÜNSTER (Alemanya)
Esther Aznar, CARACAS (Veneçuela)
Fran Ruth Cycon, STUTTGART (Alemanya)
Dr. Ehebald, HAMBURG (Alemanya)
Dolores torres, CARACAS (Veneçuela)
Dr. Fisch, BUENOS AIRES (Argentina)
Peter Cranzler, HEILDELBERG (Alemanya)
Thomas Nehls, LEVERKUSEN (Alemanya)
Erik Strandholm, VANTAA
J. Wallingna, EELDE (Holanda)
Henri Verbrugh, UTRECHT (Holanda)
Willem Weerdestegin, DORDRECHT (Holanda)
Joel Zac, STUTTGART (Alemanya)
Jaquelin Pereg, OUTREMONT (Canadà)
Dr. Appy, STUTTGART (Alemanya)
Ira Brenner, PHILADELPHIA (USA)
M.E. Ardjomandi, GÖTTINGEN (Alemanya)
C.P.J.M. Merkelbach, AMSTERDAM (Holanda)
Kulturverein der Katalanish, HANNOVER (Alemanya)
Circolo Culturale di Brescia, BRESCIA (Itàlia)
Palazzo del Parco, BORDIGHERA (Itàlia)
Sala Comunale, ANGIARI (Itàlia)
Libreria Feltrinelli, PARMA (Itàlia)
Sallone della Cooperativa, PEDEMONTE (Itàlia)
Ass. Artisti Bresciani, BRESCIA (Itàlia)
Galleria Kürsaal, IESOLO LIDO (Itàlia)
North American Cultural Society, NEW YORK (USA)
V. Schoroër, HAMBURG (Alemanya)
Pischel Fav. BOCHUM (Alemanya)
Esa Ros, HELSINKI (Finlàndia)
Palacio Espasa, CHENE-BOUGERIES-GE (Suïssa)
Andrèe Alteens, BRUXELLES (Bèlgica)
Leena Lloti, HELSINKI (Finlàndia)
Denie Ferdy, LIERDE (Bèlgica)
B. Wichrowski, OVERATH (Alemanya)
Schollaert, WOLUWE (Bèlgica)
Jens Hundrieser, CLADHECH (Alemanya)
Moortemans, BRUXELLES (Bèlgica)
Dendarieta, LIEGE (Bèlgica)

MUSEOAK - MUSEUS - MUSEOS

Museu d'Art Modern de Barcelona, BARCELONA
Museo de Arte Contemporáneo de Bilbao, BILBAO
Museu Municipal de Mataró, MATARO
Museum Oldham, LANCSHIRE (Anglaterra)
North Chadderton Modern School, LANCS (Anglaterra)
Museu d'Art Contemporani de Vilafamés, VILAFAMÉS (Castelló)
Museu Palau de la Diputació d'Alacant, ALACANT
Collections NMS Tiptoe, LONDRES (Anglaterra)
Comune di Parigi, MILÀ (Itàlia)
Museu de Pintura «Azorín», MONÒVER
Museo de Arte Contemporáneo de León, LLEÓ
Comune di Pesaro, PESARO (Itàlia)
Musei d'Arte Moderna di Sassoferrato, SASSOFERRATO (Itàlia)
Museo de Arte (Palacio Provincial), MÀLAGA
Museu d'Art Contemporani d'Eivissa, EIVISSA
Casa Municipal de Cultura i Ajuntament d'Alcoi, ALCOI
Museo de Arte Moderno del Altoaragón, HUESCA
Musèe d'Art a Lódz, LODZ (Polònia)
Museo Nacional de Arte Moderno, LA HABANA (Cuba)
Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, SEVILLA
Musèe d'Art Slovenj Gradec, SLOVENIE (Lugoslàvia)
Muzeum narodowe w Kraków, CRACOVIA (Polònia)
Museo de Arte Contemporáneo de Lanzarote, LANZAROTE
National Museum in Bytom, BYTOM (Polònia)
Museu Internacional de la Resistència Salvador Allende (Itinerant)
Museu Internacional Escarré, CATALUNYA NORD
Fundació «Joan Miró», Fons d'Art, «Avui», BARCELONA
Museu d'Art Contemporani d'Elx, ELX
Museu d'Art Contemporani del Països Catalans, BANYOLES
Museu de Tenerife, Fons d'Art ACA, TENERIFE
Collezione Università d'Urbino, URBINO (Itàlia)
Museo Etnográfico Tiranese, TIRANO (Itàlia)
Palazzo delle Manifestazioni, SALSSOMAGGIORE (Itàlia)
Palau de l'Ajuntament d'Alacant, ALACANT
International Psychoanalytical Association, LONDRES (Anglaterra)
Museu Pierrot-Moore, Fons Gràfic, CADAQUÈS
Kupferstichkabinette der Staatlichen Museum, BERLÍN (Alemanya)
Museen Kunstsammlungen Dresdens, DRESDENS (Alemanya)
Museu de Sargadelos, LUGO
Sigmun Freud Museum, VIENA (Àustria)
Museu de Dibuix del Altoaragón, SABIÑÁNIGO
Verband Bildender Künstler der, BERLÍN (Alemanya)
Col.lecció Gràfica del Museu de Belles Arts, VALÈNCIA
Musèe Ariana d'Art et d'Histoire, GINEBRA (Suïssa)
Museum der Bildenden Künste zu Leipzig, LEIPZIG (Alemanya)
Herzog August Bibliothek, WOLFENBÜTTEL (Alemanya)
Museu de l'Obra Gràfica del Reial Monestir, EL PUIG
Panstowowe Muzeum na Majdanku, LUBLIN (Polònia)
Ukrainian Museum Art, IVANO-FRANKISVSK (Ukrainia-URSS)

Video:
«Pinteu Pintura» - Antoni Miró, realizat per I.U.S.A. (Iniciativas Universitarias, S.A.).
Universitat d'Alacant. Produeikx la Caixa d'Estalvis Provincial d'Alacant.

Música DE XAVIER DÀRIAS, per a «Pinteu Pintura»
«VIDRES» (18'30"), Royal Philharmonic Orchestra
«EL JOC DE LA FUGA» (18'40"). Piano: Gregori Casasempere
«VICMAR» (18'09), Royal Philharmonic Orchestra
«SUIT DE SET TONS» (Selecció: 18'13")
Guitarra: Flores Chaviano.

FOTOS: PACO GRAU-FAUST OLZINA

ESTE LIBRO SOBRE LA SERIE "PINTEU PINTURA", HA SIDO EDITADO POR EL MUSEO DE SAN TELMO, CON MOTIVO DE LA EXPOSICION DE ANTONI MIRÓ.

AQUEST LLIBRE SOBRE LA SÈRIE PINTEU PINTURA, HA ESTAT EDITAT PEL MUSEU DE SAN TELMO, AMB MOTIU DE LA MOSTRA D'ANTONI MIRÓ

DONOSTIA/SAN SEBASTIAN 1989

AYUNTAMIENTO DE SAN SEBASTIAN
MUSEO DE SAN TELMO
DONOSTIAKO UDALA
SAN TELMO MUSEOA